



## TESIS DOCTORAL

# *Estrategias de legitimación de la dictadura franquista a través de los medios audiovisuales (1936-1975)*

Autor:

**Javier Jurado González**

Director:

Eduardo González Calleja

Tutor:

Nombre y apellidos

**DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES. Historia, Geografía y Arte**

Getafe, octubre 2015



## Agradecimientos

Este trabajo no habría sido posible sin las estancias realizadas en la University of Kent donde conté con la inestimable ayuda del Dr. William Rowlandson así como con el imprescindible impulso inicial del Dr. Antonio Lázaro Reboll. En ese mismo departamento tuve la inmensa suerte de conocer a dos grandes investigadores, profesores y sobre todo amigos como son Cristina Rodríguez López y Jaume Silvestre-Llinares, los que juntos a Elisabet Alkorta Barbe me han servido de estímulo y apoyo durante esta larga investigación.

En el Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines de la Université Paris Ouest en Nanterre tuve el placer de coincidir con profesionales que estimularon mi trabajo como Zoraida Carendell, Cesar García de Lucas o Stéphanie Decante a quienes les agradezco la oportunidad que me dieron de integrarme en el departamento. En este sentido ha sido sin duda imprescindible la ayuda y confianza que la Catedrática Marie-Claude Chaput que junto (y gracias) a mi director Eduardo González Calleja han sido mis mentores durante estos años de investigación y a quienes estoy profundamente agradecido.

A todos los que han estado cerca durante este periodo: Isaac Altit y Sergi Artola, éste último tan cerca como puede estar el pupitre de enfrente de la biblioteca. También Roberto Vázquez, Juan Manuel Pedrosa, Honorio Gómez y muchos otros que después de mucho tiempo llegan conmigo al fin de una preciosa etapa juntos.

Finalmente no puedo dejar de lado el cariño y apoyo constante de mi padre Mariano, mi madre Ascensión y mi hermano Mariano a quienes dedico este trabajo. Aquí no puedo sino incluir a mi compañera, Emma Carrey, que tanto ha aguantado y tan valiosa ayuda ha prestado a la confección final del manuscrito que también ha tenido la suerte de contar con la ayuda de Claude Carrey.



## Abreviaturas

ACNP	Asociación Católica Nacional de Propagandistas.
ANPC	Asociación Nacional de Productores Cinematográficos.
AP	Acción Popular.
BOE	<i>Boletín Oficial del Estado.</i>
CEA	Cinematografía Española Americana S.A.
CEDA	Confederación Española de Derechas Autónomas.
CEPICS	Compañía Española de Propaganda, Industria y Cinematografía S.A.
CEU	Centro de Estudios Universitarios.
CICE	Confederación de la Industria Cinematográfica Española.
CIFESA	Compañía Industrial Film Español S.A.
CNT	Confederación Nacional del Trabajo.
DEPP	Delegación del Estado para Prensa y Propaganda
DGCP	Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.
DGCT	Dirección General de Cinematografía y Teatro.
DNC	Departamento Nacional de Cinematografía.
DNC	Departamento Nacional de Cinematografía.
DNCT	Dirección General de Cinematografía y Teatro.
ECESA	Ediciones Cinematográficas Españolas S.A.
EOC	Escuela Oficial de Cinematografía.
FE-JONS	Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista.
FET y de las JONS	Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista.
IFISA	Ignacio F. Iquino, S.A.
IIEC	Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas.
IMDB	Internet Movie DataBase.
JAP	Juventudes de Acción Popular.
LUCE	L'Unione Cinematografica Educativa.
MATESA	Maquinaria Textil del Norte S.A.
MCU	Ministerio de Cultura
NCE	Nuevo Cine Español.
ONU	Organización de las Naciones Unidas.
PCE	Partido Comunista de España.
RE	Renovación Española.
REP	<i>Revista de Estudios Políticos.</i>
RKO	Radio-Keith-Orpheum.
RTP	Rádio e Televisão de Portugal.
RTVE	Radiotelevisión Española.
SNE	Sindicato Nacional del Espectáculo.
SNI	Secretariado da Propaganda Nacional
SPN	Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo
SSPP	Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de la Gobernación.
TVE	Televisión Española.
UFA	Universum Film AG.
UHF	Ultra High Frequency.
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
UNINCI	Unión Industrial Cinematográfica, S.A.
VSEP	Vicesecretaría de Educación Popular.



## Resumé

Les années 1930 voient l'essor de l'idéologie fasciste et des régimes totalitaires ainsi qu'une révolution technologique dans les médias. L'utilisation de la propagande audiovisuelle fut l'un des éléments les plus soignés de la part des gouvernants comme Hitler et Mussolini, qui l'utilisèrent comme outil de nationalisation des masses. En Espagne la proclamation de la Seconde République et la radicalisation des idéologies qui avaient permis la « fascitization » des partis de droite. Au même moment l'industrie du cinéma connaît un développement et une popularité très importante, malgré l'absence de soutien financier des institutions publiques depuis la dictature de Miguel Primo de Rivera.

La Guerre Civile avait donné une nouvelle valeur aux images, et la Junta de Defensa avait établi une législation et une infrastructure qui permettait leur utilisation comme matériel de propagande. L'aide économique et matérielle de l'Allemagne et de l'Italie ainsi que l'expérience de et la préparation de quelques militants de la Phalange à l'utilisation de la propagande, vont conditionner la précaire configuration de l'industrie cinématographique dans la « zona nacional ». Un système de production est constitué, mais à cause des contraintes économiques la plupart de ces systèmes doivent être délégué à des entreprises privées. Une législation protectionniste qui permet de projeter l'image du nouveau régime s'est consolidée et bientôt un secteur économique dépendant des aides économiques de l'État va apparaître. Ce système évoluera tout au long de la dictature en s'adaptant aux nécessités de légitimation du régime.

Dans ce travail on étudiera la disposition et l'évolution des stratégies de légitimation de la dictature dans le cadre culturel et particulièrement dans les médias. L'État franquiste se réserve l'exclusivité de la production documentaire à travers le Noticiario Español, les films du Departamento Nacional de Cinematografía, le No-Do et en fin la Televisión Española. Le cinéma de fiction est resté aux mains d'entreprises privées. L'adaptation des deux types de production au discours officiel s'était fait à travers, d'un côté, des nominations institutionnelles dans les domaines de la cinématographie, et d'un autre côté grâce à l'évaluation que ces personnes faisaient des films. Les deux moyens les plus efficaces sur lesquels ils comptaient étaient la censure et la concession des avantages économiques.

Dans cet essai nous allons nous focaliser sur ce dernier instrument, et particulièrement dans la politique de concession des prix pour identifier les thématiques, genres et discours promus par le régime. Ce travail de recherche va également nous permettre d'identifier les professionnels qui ont le plus bénéficiés des avantages offerts par le régime, et en même temps, souligner les stratégies et types de productions filmographiques qu'ils avaient privilégiés.

## Resumen

En la década de 1930, el auge de la ideología y los regímenes fascistas y totalitarios coincidió con una revolución tecnológica en la industria de los medios de comunicación de masas. El uso de la propaganda audiovisual fue uno de los elementos más cuidados por parte de gobernantes como Hitler y Mussolini, que hicieron de ella un medio privilegiado de nacionalización de las masas. En España, estos años coincidieron con la proclamación de la Segunda República y la radicalización de las posturas políticas que conllevaron la fascistización de las derechas nacionales. La industria del cine durante este tiempo conoció un desarrollo y una popularidad muy importantes, pese a la dejadez de las instituciones públicas desde los años de la dictadura de Primo de Rivera.

La Guerra Civil dio un nuevo valor militante a las imágenes, y en consecuencia, la Junta de Defensa comenzó a establecer una legislación e infraestructura que permitieran su uso como material propagandístico. La ayuda económica y material de Alemania e Italia y la experiencia y preparación de miembros de Falange en el uso de la propaganda, condicionaron esta precaria configuración de la industria cinematográfica en la zona nacional. Se constituyó de esta manera un sistema de producción que por las circunstancias económicas tuvo que delegar gran parte de sus actividades en las empresas privadas. Se consolidó una legislación proteccionista que proyectó la imagen del nuevo régimen, y pronto se constituyó un sector económico dependiente de las ayudas estatales. Este sistema fue evolucionando durante la dictadura adaptándose a las necesidades de legitimación del régimen.

En este trabajo estudiaremos la disposición y la evolución de las estrategias de legitimación en el plano cultural, y en particular en los medios de comunicación audiovisuales. El Estado se reservó la exclusiva de la producción documental a través del Noticiero Español, los documentales del Departamento Nacional de Cinematografía, el No-Do, y finalmente Televisión Española, mientras que el cine de ficción quedó en manos privadas. La adaptación de ambas producciones al mensaje oficial se produjo por un lado a través de nombramientos institucionales en las áreas de Cinematografía, y por otro mediante la evaluación que esos mismos individuos hacían de las películas con la censura y la concesión de ventajas económicas como dos de los instrumentos más determinantes. Nosotros nos vamos a centrar en esta segunda herramienta, y en particular en la política de premios, para identificar las temáticas, géneros y discursos incentivados por el régimen. Esto nos permitirá también identificar aquellos profesionales que más se vieron beneficiados por este tipo de política y, tangencialmente, destacar las estrategias y tipos de producciones que ellos mismos privilegiaron.



## Abstract

During the 1930s the outbreak of fascist ideology and totalitarian regimes meet with a technological revolution in mass media. Audio-visual propaganda is going to be one of the sectors leaders as Hitler or Mussolini are going to take good care of. In Spain those years saw the establishment of the II Republic and the polarisation of ideologies that brought the fascistization of right wing parties. At the same time cinema suffered a very important development and popularity, despite of the abandon of public institutions since the 1920s.

Civil War gave a new militant value to images. The Junta de Defensa started to establish legislation and the kind of infrastructure that could allow its use as propaganda. Germany's and Italy's economical and material help, as well as the experience and expertise of some of Phalange members, would shape the setup of cinema industry in this side of the trench. The production system that was settled could not escape to economic shortage and had to lean/delegate in the private sector. Protectionism was established in order to project the image of the new regime. Quickly enough a dependant economic sector was settled. This system would evolve along the dictatorship adapting to legitimation needs and strategies of the regime.

We will study here the disposition and evolution of legitimation strategies in the cultural sphere and particularly in mass media. Non-fiction production was exclusive to the State through Newsreels, documentaries and finally Televisión Española, while fiction was in private hands. Adaptation of both kinds of pictures to official discourse was granted through the appointment of trusted members on official cinema institutions. These will use censorship and economic allowances to discriminate appropriate films. We will focus in price policy to identify themes, *genres* and discourses privileged by the regime. It will allow us to identify which professionals would benefit the most of this policy and to highlight the strategies and type of films they would enhance.



# Índice

Introducción .....	15
PARTE I. Consideraciones en torno a la legitimación de los regímenes políticos a través de la imagen	25
Capítulo 1. El Universo simbólico .....	25
1.1. Imagen y poder.....	25
1.2. El cine como espectáculo político.....	26
1.3. Estética, mito y sensibilidad común.....	28
1.4. El impulso vanguardista: entre guerra y revolución.....	32
1.5. El arte oficial o la sustitución del arte por la propaganda.....	36
1.6. Mitología y arte oficial.....	38
Capítulo 2. Origen y evolución del aparato cultural-propagandístico franquista .....	43
2.1. La avanzadilla falangista. ....	43
2.2. El proyecto estético falangista .....	45
2.3. La visión joseantoniana .....	47
2.4. En búsqueda de estilo para un cine falangista .....	50
2.5. El fracasado cine falangista.....	53
2.6. Nieves Conde y el “caso <i>Surcos</i> ” .....	56
PARTE II. La estrategia propagandística y su evolución.....	65
Capítulo 3. En torno a la Unificación, la prensa del Movimiento y la iniciativa privada .....	69
3.1. La propaganda católica hasta 1936.....	69
3.2. Los católicos en la industria cinematográfica.....	71
3.3. La propaganda carlista.....	73
3.4. El carlismo, la cultura y los espectáculos de masas.....	75
3.5. La prensa conservadora y derechista previa a la Guerra Civil .....	76
3.6. La consolidación de la derecha cinematográfica.....	81

3.7. La Guerra Civil y la progresiva centralización de la propaganda (1936-1939) .....	88
3. 8. La prensa falangista y carlista antes de la unificación .....	92
3.9. Franco, jefe político .....	95
3.10. La racionalización de la estrategia propagandística .....	98
3.11. Una imagen para un Estado .....	103
3. 12. Euforia entre ruinas .....	110
3.13. Una propaganda para la paz.....	114
Capítulo 4. Retóricas de la paz.....	121
4.1. El establecimiento de una nueva industria .....	121
4.2. La crisis de mayo del 41 y la creación de la VSEP .....	126
4.3. Los equilibrios de 1942 y los nuevos mecanismos propagandísticos de control.....	131
4.4. Propaganda y ficción: la desmovilización programada .....	137
4.5. El decenio bisagra cultural.....	145
4.6. La llegada de la modernización (sin democracia) .....	151
4.7. El principio del fin.....	157
PARTE III. Una propaganda totalitaria.....	165
Capítulo 5. Temática común a toda la dictadura.....	171
5.1. La nación eterna .....	173
5.2. La religión nacional.....	186
5.3. El machismo proyectado.....	209
5.4. La contraposición de roles .....	211
5.5. La mujer manipuladora.....	216
5.6. La honra.....	218
5.7. La mujer ingenuamente bondadosa .....	220
5.8. La mujer movilizada .....	222

5.9. Mujer encarna la Virgen .....	224
5.10. El adulterio como argumento .....	227
5.11. El hombre mujeriego .....	233
5.12. Compañerismo .....	240
5.13. La mujer que renuncia a su libertad .....	242
5.14. El galán .....	244
5.15. La mujer “liberada” .....	248
5.16. La lucha contra el comunismo [figs. 27-29] .....	251
5.17. La península en cuarentena .....	254
5.18. Escrivá y la crítica católica.....	260
5.19. La revisión de la lucha.....	268
5.20. El proletario .....	275
Capítulo 6. Bajo el paraguas del falangismo tradicionalista: el cine de cruzada .....	287
6.1. <i>Si vis pacem, para bellum</i> .....	293
6.2. El héroe franquista .....	300
6.3. Imperialismo.....	306
6.4. América, la hermana menor .....	312
6.5. La sociedad corporativa y la organización del trabajo .....	319
6.6. Anticapitalismo.....	325
Capítulo 7. Autarquía, decenio bisagra también para la ideología .....	333
7.1. Por la desmovilización .....	339
7.2. El revisionismo histórico .....	349
7.3. El folklore o las únicas Españas posibles .....	354
7.4. Celebración del estilo de vida burgués y aristocrático .....	359
7.5. Xenofobia y autarquía.....	364

Capítulo 8. Desarrollismo .....	375
8.1. La vuelta de García Escudero y las contradicciones del régimen .....	381
8.2. La renovación del discurso castrense.....	387
8.3. El turismo y los fetiches de la modernidad .....	396
8.4. La familia y el cine infantil .....	407
8.5. El maquillaje corrido.....	412
Conclusion. L'héritage audiovisuel de la dictature .....	421
Conclusión. El legado Audiovisual de la dictadura.....	425
Apéndice I. Películas Premiadas 1941-1968 .....	433
Apéndice II. Películas premiadas 1968-1974 .....	450
Índice de Películas comentadas .....	454
Fuentes y bibliografía .....	462

## Introducción

El propósito de esta tesis es demostrar la existencia de unas estrategias de legitimación del régimen dictatorial que se aplicaron a la producción audiovisual durante el periodo franquista. Este trabajo es el fruto de una larga investigación que comenzó en una tesina defendida en la University of Kent en Canterbury el año 2008. Entonces quisimos comprobar, ingenuamente como después vimos, si el Estado franquista levantó un aparato audiovisual de propaganda “total” al estilo del Estado nacionalsocialista o fascista italiano. El paso por los estudios de Ciencias Políticas e Historia del Arte nos permitieron ir definiendo más esta idea para, tomando fuentes de la filosofía, historia del pensamiento y de las ideas estéticas, enriquecer en nuestro caso el conocimiento de los regímenes políticos, así como comprender la complejidad de la naturaleza del régimen. En segundo lugar, nos ayudó a completar el contexto artístico e histórico en el que surgen los medios de comunicación de masas y su relación con los movimientos nacionalistas, fascistas y, en definitiva, las dictaduras de los años 30, lo que vamos a intentar dilucidar en la primera parte del trabajo.

El carácter particular de la dictadura franquista ha sido y es objeto de estudio y polémica en los trabajos sobre la dictadura. El cariz personalista del régimen que hace imposible separar al dictador de su obra, y la longevidad de su mandato nos obliga a adoptar un punto de vista ampliamente reconocido por el que el régimen franquista pasaría por diversas fases. Si nos obligaran a definir al régimen en su conjunto desde la Guerra Civil hasta la celebración del referéndum constitucional de 1978, adoptaríamos la tipología que Jean-Pierre Azéma atribuye al sistema político que sufrió Francia bajo la ocupación nazi: un régimen autoritario donde existe un pluralismo limitado a algunos cuerpos privilegiados como la Iglesia Católica, por ejemplo, con una ideología mal articulada, y una limitada movilización política de la población y que puede incluir aspectos de los sistemas totalitarios<sup>1</sup>.

Sin embargo, y como demostraremos a lo largo de este estudio, la naturaleza del régimen fue cambiando desde los años de la Guerra Civil, donde la tentación totalitaria del Estado franquista pudo cristalizar por el estado de shock provocado por el conflicto y que adoptaría las características que Arendt adscribiría a los movimientos totalitarios:

... son organizaciones de masas de individuos atomizados y aislados. En comparación con todos los demás partidos y movimientos, su más conspicua característica externa es su exigencia de una lealtad total, irrestringida, incondicional e inalterable del miembro individual. Esta exigencia es formulada por los dirigentes de los movimientos totalitarios incluso antes de la llegada al poder. Parece

---

<sup>1</sup> AZEMA, 1996: 56, categoría política tomada de LINZ, 1974.

usualmente a la organización total del país bajo su dominio y se deduce de la afirmación de sus ideologías de que su organización abarcará a su debido tiempo a toda la raza humana [...] La lealtad total (es la) base psicológica de la dominación total. Sólo puede esperarse que semejante lealtad provenga del ser humano completamente aislado, quien, sin otros lazos sociales con la familia, los amigos, los camaradas o incluso los simples conocidos, deriva su sentido de tener un lugar en el mundo sólo de su pertenencia a un movimiento, de su afiliación al partido<sup>2</sup>.

El propio Franco, en el discurso grabado en Salamanca y dirigido para los noticiarios extranjeros en 1937, establecía el “Estado totalitario” como su particular hoja de ruta. Los equilibrios en política internacional y dentro de la propia coalición que él comandaba le obligaron a lo largo de los años a ir cambiando de orientación política, refugiándose y poniendo en valor su origen católico y anticomunista en un primer momento, para ir completándolo con la adopción del discurso tecnocrático y modernizador. Comparándolo con el resto de dictaduras surgidas a principios del siglo XX, sólo la del vecino Portugal se asemeja tanto en duración como en el carácter autoritario de la misma. La dictadura de Salazar no tuvo quizá una evolución tan marcada como la franquista, aunque sí se pueden apreciar cambios similares: si bien el dictador luso comienza presentándose como un economista técnico ante la Dictadura Militar, para ir consolidando su poder gracias al apoyo de la derecha fascista portuguesa, entre 1930 y 1932 pasa a negociar con los militares republicanos para en 1934 volver apoyarse en la intelectualidad del Movimiento Nacional-Sindicalista en la composición de la propaganda personalista encargada a António Ferro.

El objetivo final era solidificar un régimen y crear un partido único al estilo de los partidos fascistas de entreguerras, extremo que siempre negó el dictador portugués en consistencia con su discurso en contra de la política, y que se conformaría en torno a la União Nacional que viera la luz en julio de 1930. Salazar compartía con Franco parte de su filosofía; eso sí, gracias a su condición de intelectual, pudo expresarlo de una manera más elegante y concisa que su homólogo español:

A Europa tinha experimentado a maior crise mental dos últimos séculos [...] O filosofismo começara abalando nas inteligências a adesão às verdades eterbas e corroendo nos espíritos as grandes certezas [...] Negou-se Deus, a certeza, a verdade, a justiça, a moral, em nome do materialismo, do cepticismo, do pragmatismo, do epicurismo, de mil sistemas confusos, em que o vácuo foi preenchido com dificuldades<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> ARENDT, 2009: 453.

<sup>3</sup> António Oliveira SALAZAR, “A Escola”, en *Discursos (1928-1934)*, 311, cit. por VIEIRA, 2013: 223.



Estas similitudes ideológicas y de fondo de las dos dictaduras ibéricas serán señaladas a lo largo de nuestro estudio, pues se traducirán en similares estrategias propagandísticas, en particular en lo concerniente a la producción audiovisual. Éstas, más allá de su eficacia fueron aplicadas de manera rigurosa y también evolucionaron a lo largo del tiempo. Para aproximarnos a ellas, las encuadramos dentro de las estrategias no coercitivas que incluyen lo que Louis Althusser llamó aparatos ideológicos del Estado<sup>4</sup>, y que nosotros encuadramos en “esa multiplicidad de relación de fuerzas que son inmanentes al dominio donde se ejercen y que son constitutivos de su organización”<sup>5</sup>.

Vamos a poner el acento en la legislación en torno a la producción audiovisual y a las medidas de protección del cine que en nuestro país se realizaron por primera vez de manera sistemática bajo la dictadura franquista. Por un lado, nos fijaremos en las producciones emanadas de los aparatos del estado, y por otro vamos a estudiar las películas que se vieron favorecidas por las medidas de promoción y protección que disponía el régimen por encima de otras que probablemente tuvieran mayor respaldo popular. Defendemos esta selección de películas puesto que hasta, al menos, el establecimiento del control de taquilla, los datos que disponemos no nos permiten hacer una evaluación mínimamente estadística de las preferencias de los espectadores, y creemos que en muchos casos se han hecho selecciones filmográficas que tenían más que ver con la adaptación a las tesis defendidas por sus autores.

Los gustos de la Administración, o al menos de quien se encargaba de premiar la producción fílmica española, sin embargo, resultan mucho más claros y cuantificables. De los 2.580 largometrajes de nacionalidad española estrenados entre 1940 y 1973 según la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el que nosotros realicemos una selección de más de 300 supone apenas un 15 % de la producción total. Para realizar un análisis de un mínimo rigor científico se necesita, por tanto, un patrón claro sobre el que realizar dicha selección. Éste nos permitiría también apreciar qué profesionales y qué productoras resultaron beneficiadas de la política de protección. La segunda parte de la tesis supone, en este sentido, un acercamiento minucioso a las relaciones de la industria y la Administración, así como a la legislación en torno a la producción periodística, cultural y audiovisual que permiten entender y contextualizar el papel del Estado en el éxito o fracaso de determinados proyectos cinematográficos, así como de muchos de sus protagonistas. Consideramos que los primeros años de la dictadura, aquéllos donde el régimen hizo un ingente esfuerzo por institucionalizarse, fueron decisivos para la consolidación de la política audiovisual. Por ello, en esta parte nos detenemos

---

<sup>4</sup> ALTHUSSER, 1976.

<sup>5</sup> FOUCAULT, 1976: 121-122.

minuciosamente a estudiar las luchas de poder en el seno de la coalición franquista, en particular en estos primeros años, y los resultados que tuvieron en la constitución del panorama audiovisual español.

La tercera parte del trabajo se centra en las propias producciones audiovisuales. Nos hemos acercado a ellas como fenómeno cultural particular cuyas estructuras de significación hemos pretendido aclarar. La película, para el análisis antropológico que aquí aplicamos, funciona como el informante en el trabajo de campo: él nos cuenta cómo es su sociedad y cómo quiere que la veamos; el investigador, por su parte, desconfía de la total honestidad del discurso que se le ofrece e inyecta, de manera más o menos argumentada, mediante metodología, fórmulas, análisis o comparaciones, su propia concepción de la sociedad estudiada. De la misma manera que el antropólogo recurre a varios informantes para ir perfilando, con una “mirada flotante” o un “bastón blando”<sup>6</sup> su objeto de estudio, el recurso a una filmografía cada vez más amplia nos permite extraer interpretaciones, sino más certeras, sí más complejas e informadas. El “bastón blando” nos sirve para ver los pliegues, las irregularidades del discurso que se nos escaparían de otra manera, como señalan Rodríguez Tranche y Sánchez Biosca con respecto a la ideología que transmite el No-Do:

Cuanto menos se impone el discurso tejido por el régimen, sutil o burdo poco importa en este sentido, tanto más posible es descubrir un testimonio involuntario, una pizca de azar que aquí y allá permita el surgimiento de algo del tiempo de lo vivido. Es ahí, por tanto, donde deseamos interrogar a la imagen para que nos hable más de los que fue la intención de sus autores [...]

... lo que conviene aislar son ciertas imágenes en las que se apunta el testimonio y que circulan en el interior de cualquier noticia, pero que muy en particular reciben cobijo en el interior de las que hemos denominado blandas, debido a su especial permeabilidad. De testimonio involuntario cabe hablar, de algo que en la imagen excede la voluntad del régimen, de operador y del montador, Pero de algo también que hoy constituye nuestro descubrimiento máspreciado [...]

Tan sólo deseamos recatar estas fugas constantes que llevan al testimonio del antropólogo más que al discurso del historiador, cualquiera que sea el pelaje de este último<sup>7</sup>.

De hecho, gran parte de los teóricos del análisis fílmico, de manera consciente o no, se apoyan en la antropología cultural, y más precisamente en el análisis semiológico que nos apunta Clifford Geertz, por el que “el análisis consistiría en desentrañar las estructuras de

---

<sup>6</sup> LAPLANTINE, 2005.

<sup>7</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA, 1993: 44 y 49-50.

significación” y en “determinar su campo social y alcance”<sup>8</sup>. En el caso de la ideología presente en los productos culturales, concretamente la producción fílmica, su estudio nos proporciona un marco privilegiado para el análisis de esos sistemas simbólicos que aquí se reifican, organizan y estetizan de una manera particularmente consciente y cuidada. En muchos casos, esa ideología aparece sin filtros, declarada y orgullosa, es el caso del llamado “cine de cruzada”. En otras, en cambio, se desprende de manera mucho más sutil y camuflada. Es ahí donde resulta particularmente provechoso el estudio de las películas entendidas como “sistemas de símbolos en interacción, como estructuras entretejidas de significaciones”<sup>9</sup>. Por ello hemos pretendido realizar aquí un gran análisis fílmico que reagrupa las cerca de cien películas estudiadas, a las que se les ha aplicado un análisis textual, narratológico, icónico y psicoanalítico<sup>10</sup>. Su valor como documento histórico no puede evaluarse exclusivamente siguiendo la metodología de esta ciencia; también son necesarios la reflexión sobre el estilo y las formas expresivas, el conocimiento de los formatos, el estudio de los procesos industriales y los contextos de recepción<sup>11</sup>.

Uno de los grandes peligros con los que nos podemos encontrar en este tipo de análisis —y así ha sido al principio de nuestra investigación— es aplicar esquemas preestablecidos a las películas por analizar. De esta manera, nuestra investigación ha evolucionado desde la ingenua idea que la producción cinematográfica franquista era la consecuencia de un programa propagandístico cuidadosamente trazado y controlado desde el primer momento. Como veremos a lo largo de los dos primeros capítulos, y como pronto se nos hizo claro en el curso de la investigación, este proyecto totalitario sólo conseguiría expresarse abiertamente durante los años de la Guerra Civil y de la primera posguerra, casi de manera exclusiva por parte de intelectuales falangistas, y que no arrojaron más que algunos documentales que pudiéramos calificar abiertamente de propaganda. Incluso en estos primeros años, la mayoría de la producción cinematográfica fue llevada a cabo por parte de empresas privadas, que alineándose con las posturas más cercanas a los militares que configuraban el Nuevo Estado, pretendían alcanzar una preeminencia sobre sus competidores que le permitieran expandir sus negocios. No será esta una actitud exclusiva de la dictadura española, y como veremos más adelante, también bajo el régimen de Vichy, por ejemplo, se dio la misma situación<sup>12</sup>.

---

<sup>8</sup> GEERTZ, 2006a:24.

<sup>9</sup> GEERTZ, 2006b: 181-182.

<sup>10</sup> AUMONT & MARIE, 1988: 8.

<sup>11</sup> BENET, 2012: 15.

<sup>12</sup> « Prévenir les susceptibilités d’une censure particulièrement attentive aux thèmes abordés dans les films semble avoir primé toutes les autres préoccupations. En s’interdisant de courir le risque d’un refus d’obtention de visa de distribution ou de production —ce qui aurait représenté une perte de temps délétère pour les

En nuestro trabajo hemos querido enfatizar, siquiera estructuralmente, la división por periodos políticos, y por tanto la evolución del propio régimen franquista. Frente a interpretaciones más simplistas sobre las producciones culturales bajo la dictadura que pretenden enmarcar todas ellas bajo un único paradigma que reduciría los cuarenta años de régimen a la institucionalización de un sistema totalitario de carácter pseudo-fascista, u otras investigaciones que se centran exclusivamente en periodos determinados y que resultan algo confusas a la hora de comprender la propaganda del régimen en su totalidad, pretendemos llamar la atención sobre las evidentes continuidades formales y temáticas con las producciones de principios de siglo, así como la evolución de las mismas dentro de la dictadura de Franco.

Las películas analizadas, queremos hacer ver, entran en la definición de propaganda del régimen más por conveniencia que por coacción política. En ningún momento queremos subestimar el papel de la represión, que cuenta ya con abundante bibliografía al respecto, incluida la tesis de José Ángel Ascunce Arrieta, en la que de manera bastante exhaustiva se analizan las relaciones entre las políticas represivas y la creación cultural, de manera particular la producción fílmica<sup>13</sup>. En relación a esto último, quizá se pueda también argumentar el poco peso que se da aquí a los mecanismos de censura que sin ninguna duda funcionaron de manera coactiva. Sin embargo, creemos que se cuenta ya con estudios del nivel de los clásicos de Román Gubern (con Domenech Font y en solitario) o los posteriores de Teodoro González Ballesteros, Rafael Heredero o la tesis de Rosa Añover, por no hablar de los múltiples artículos que de manera general o estudiando casos individuales, tratan de esta institución tan nociva para la creatividad media de nuestras producciones fílmicas. Sin embargo, no es éste el aspecto primordial sobre el que queremos llamar la atención en este estudio, como justificaremos enseguida. Pero no está de más advertir ya desde el principio que la censura funcionaba, con diferencias de grado, en los países de nuestro entorno, y que su desaparición formal se produjo más o menos en la misma época en la mayoría de los estados europeos.

Es cierto que la censura resultó clave a la hora de definir lo que podía o no podía verse en las pantallas españolas, pero debido a su naturaleza, ésta sólo se podía aplicar cuando los proyectos estaban ya concebidos y formalizados en forma de guión. Por tanto, fue más bien la autocensura la que ayudó a definir los elementos que se repitieron a lo largo de las películas realizadas durante la dictadura, y más específicamente, durante los distintos periodos en los que se divide ésta. Éste aspecto precisamente es uno de los que

---

capitaux engagés ou déjà investis—, les cinéastes ont ainsi ouvert en marge des questions délicates du moment... » (GARÇON, 1984 : 169).

<sup>13</sup> ASCUNCE ARRIETA: 2014.

descubrimos a lo largo de la investigación, y resulta clave a la hora de realizar la interpretación de los distintos factores de la producción audiovisual durante los años de la dictadura: la longevidad de la misma, su evolución, los aspectos, temáticas y mitologías que caracterizaron todo el periodo y aquellos que fueron apareciendo y desapareciendo según la estrategia política de supervivencia del régimen. Tras varios visionados de gran parte del material analizado, nos hemos visto obligados a realizar un nuevo análisis, menos condicionado en un principio por las ideas con las que comenzamos este proyecto, y que esperamos dé una interpretación más global, y por lo tanto también menos individualizada de los filmes, documentales y programas de televisión. En definitiva, de un estudio sobre una docena de películas a partir de análisis fílmicos algo forzados que nos permitieran establecer una interpretación más homogénea y también más simplista de lo que fue la producción audiovisual franquista, hemos pasado a abordar un estudio de muchas más películas y emisiones televisivas, que nos permiten enfocar nuestra investigación como el análisis fílmico global que habláramos arriba, donde podemos encontrar sus pliegues, indefiniciones y contradicciones de un régimen donde la ideología se subordinaba a los cálculos políticos que permitieron el anacronismo de la dictadura franquista hasta mitad, y finales, de los años 70.

Esperamos haber dejado claro ya a estas alturas algunas de las bases de nuestra metodología. Nos apoyamos sobre los avances en la interpretación, contextualización y actualización de los discursos fílmicos que se han llevado a cabo en los últimos años en la universidades anglosajonas, que han dado lugar a la consolidación de los Cultural Studies, Film Studies o Media Studies, y que han conseguido valorizar el estudio de la cultura popular sin el que trabajos como el presente estudio no serían posibles. Sin embargo, nos hemos propuesto también dar un paso atrás para comprobar, y en no pocas ocasiones refutar, algunas de las conclusiones de estas disciplinas a través de la sociología y la antropología cultural, no simplemente por una esnobista cuestión de *pedigree* académico, sino por la creencia de que si bien todo texto (literario, icónico, fílmico...) puede y debe ser interpretado, no puede nunca dar lugar a extrapolaciones de sentido que queriendo alejarse de las interpretaciones marxistas o postmarxistas de la Escuela de Frankfurt o de Guy Debord, Louis Althusser o Roland Barthes (e incluso de la original propuesta filosocialista de Raymond Williams, Richard Hoggart o Stuart Hall), deciden situarse en el extremo opuesto abriendo a interpretaciones insólitas (como el lesbianismo en *De mujer a mujer* [Luis Lucia, 1950]<sup>14</sup>), posmodernas, y por tanto post-ideológicas, asépticas y despolitizadas.

El análisis de las películas que aquí hemos realizado ha sido posible gracias a la contribución altruista y desinteresada de muchos aficionados y blogueros, que nos han

---

<sup>14</sup> FAULKNER, 2013: 60-64.

prestado una ayuda imprescindible a través de foros de Internet donde hemos encontrado un gran número de material fílmico en formato digital, lo que nos ha permitido un análisis minucioso y exhaustivo de las escenas sin el coste y la incomodidad que supone acceder a los fondos de las filmotecas española y catalana, que han sido las que hemos podido consultar. Muchas otras películas a las que hemos tenido acceso lo han sido gracias a la biblioteca del Instituto Cervantes, en su sede de la calle Barquillo, e indirectamente habría que agradecer a Enrique Cerezo —y su olfato comercial siguiendo la estela de Cesáreo González— por la reedición de muchas de ellas en formato DVD. En este sentido, algunas de las recientes tesis que han hecho uso de Internet para acceder a las películas<sup>15</sup> han obviado la problemática que plantean las versiones incompletas que circulan por la red. Por ello, detallo el metraje de cada una de las películas aquí analizadas en el anexo para que el investigador que se acerque a este trabajo pueda comparar las distintas versiones, en caso de que existieran.

En un principio, nuestro objetivo era incluir en este trabajo el análisis también de parte de la producción de noticiarios de TVE desde su fundación para notar la evolución del discurso político y legitimador de la dictadura. Sin embargo, hay que hacer notar la ausencia de material anterior a 1965, debido a que la ausencia de magnetoscopios provocaba que los programas se grabaran unos sobre otros, así como la falta de telediarios montados en estas fechas, puesto que gran parte de los programas realizados en directo rara vez se conservaban. Todo ello plantea unas dificultades casi insuperables de acceso a los fondos para emisiones de la década de 1960<sup>16</sup>. Por ello, nos hemos acercado en las diferentes secciones a su origen legislativo, su historia y responsables, así como a la programación para poder completar el análisis de manera solvente. Siguiendo este esfuerzo hemos incluido el análisis de los dos noticiarios surgidos durante la dictadura y cuya presencia en la página Web de RTVE nos ha sido de gran ayuda. Vamos a estudiar estos materiales prestando especial atención al flujo que se produce en la narración televisiva o de los noticiarios, entre programas que se encadenan, pero también al flujo entre los mismos programas en su sucesión periódica, para poder destacar aspectos sociológicos o antropológicos que interesan a nuestro estudio<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> MIRANDA 2011: 357-377, por ejemplo, parece usar la misma versión de *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1961) que encontramos en la página Web gloria.tv (<http://gloria.tv/media/P7yaP1NaEDW>) y que cuenta con un metraje de 96 minutos en lugar de la versión que se estrenó y cuyo metraje de 131 minutos confirman la base de datos del Ministerio de Cultura y de IMDB, pasando por alto, por ejemplo la escena en la que Teresa recibe el diccionario espiritual de Francisco de Osuna, clave en la transformación psicológica que sufre la mujer en el resto de la película. Se impone, por tanto, una actitud vigilante y de verificación constante ante fuentes que pueden desvirtuar la investigación.

<sup>16</sup> Frente a lo que con cierta vehemencia se ha asegurado en MONTERO DÍAZ, 2014: 12.

<sup>17</sup> WILLIAMS, 1990: 78-118.

Volviendo a la consulta de películas y a la creación de un archivo fílmico riguroso y fiable, el problema que se encuentra el investigador en este campo es la multitud de materiales incompletos o desaparecidos, inexactitudes y omisiones que en muchos casos son debidos a la política fraudulenta en la concesión de créditos (necesidad de un porcentaje determinado de personal nacional para su concesión), o la deliberada destrucción de negativos, como la ocurrida con la primera versión de *Raza*, con *Rojo y Negro* o *El crucero Baleares*, por tomar unos ejemplos. Como señala Gubern, el sospechoso incendio ocurrido en agosto de 1945 en los laboratorios Riera, que contenían una ingente cantidad documental audiovisual de la Guerra Civil, es sólo otro de los ejemplos más notorios de las dificultades que nos encontramos y que inciden directamente en el campo de la propaganda política<sup>18</sup>. Para completar esta información (con la que hemos podido realizar una tabla con las películas premiadas y gran parte de las cantidades asignadas a cada una de ellas que incluimos en el apéndice), hemos utilizado los *Anuarios* editados por la Dirección General de Cinematografía en 1954 y 1968, cuyos ejemplares hemos encontrado en la biblioteca de la Filmoteca Española, así como las bases de datos del Ministerio de Cultura y del Internet Movie DataBase (IMDB).

Gracias a ello hemos podido realizar una selección que creemos apropiada de películas siguiendo nuestra particular metodología. No significa esto que otras muchas películas que no siguen nuestros criterios, pero que sí iban en consonancia con la ideología más conservadora del régimen, no alcanzaran una importante difusión y rentabilidad —en particular a partir de la ley de 1964 que premiaba los rendimientos de taquilla—, y cuyo análisis ha resultado tan interesante y fructífero para muchas investigaciones. Cualquier película dirigida por Mariano Ozores o Luis Lucia a partir de esta fecha puede servir de ejemplo, y encomendamos al lector a comprobarlo en algunos sobresalientes trabajos en torno al cine popular español salidos de la escuela anglosajona. Nosotros, por nuestra parte, nos hemos centrado en la producción premiada porque nos permite perfilar los temas y argumentos más cercanos a las posturas defendidas por la Administración franquista en sus diferentes etapas y circunstancias.

Recurrimos, por tanto, a los discursos de los intelectuales franquistas tales como Juan Beneyto, Francisco Javier Conde, Luis Díez del Corral o Gonzalo Fernández de la Mora, con la intención de contextualizar las estrategias de legitimación generales y las aplicadas en particular a la producción de cine de ficción. Estos discursos, si bien llegan a un número limitado de lectores, en muchos casos divulgaron sus propuestas a partir de la enseñanza superior y media, y terminaron afectando a las producciones culturales, formando de este modo parte del modelo cultural dominante que efectivamente tenía una direccionalidad

---

<sup>18</sup> GUBERN, 2009: 14.

precisa: de las élites hacia el pueblo. Es, por tanto, indispensable calibrar el papel de la iniciativa privada en la consolidación de la política de comunicación del franquismo y en la transmisión de los valores de la dictadura y las redes clientelares que sus relaciones con estamentos y miembros del gobierno consolidaron. De esta manera, cuando nos adentramos en el análisis de estos productos culturales, lo hacemos desde la fundada sospecha que el apoyo económico que reciben responde a motivos ideológicos.



# **PARTE I. Consideraciones en torno a la legitimación de los regímenes políticos a través de la imagen**

## ***Capítulo 1. El Universo simbólico***

### **1.1. Imagen y poder**

El poder, en cualquier grupo, país o sociedad, siempre ha necesitado legitimación. Reyes, emperadores o mandatarios en general deben ser reconocidos por sus súbditos como dirigentes para poder establecer las relaciones de poder necesarias entre ellos y aquellos a quienes pretenden gobernar. Esto se ha hecho de múltiples formas, una de las más obvias es la ostentación y la representación de las riquezas en los vestidos, ornamentos y otros objetos exclusivos. En el Imperio Bizantino, por ejemplo, oro y rojo eran colores que sólo podían ser utilizados por emperadores, el objetivo no es otro que el de reconocimiento y legitimación. Resulta ilustrativo comprobar cómo estos mismos colores fueran utilizados por los zares rusos, y posteriormente, por los líderes comunistas poco después.

El simbolismo tradicional puede ser muy útil para nuevos movimientos políticos. Aquello que una sociedad reconoce, de manera consciente o no, en estos movimientos es la reinterpretación de la tradición con ciertos objetivos ideológicos. La recurrencia a mitos y héroes de la Grecia clásica en la historia del arte europeo es uno de los ejemplos más clarificadores: desde la identificación del emperador Augusto con Eneas que hace Virgilio por encargo del mismo emperador, hasta la pretensión de Felipe IV en España de emparentarse mediante *Los trabajos de Hércules* de Zurbarán con el héroe griego [fig. 1]. Así pues, el arte ha sido y es un medio de comunicación político: todo gobernante ha usado la arquitectura, música, pintura,... para legitimar su poder.

Vemos representaciones, edificios y músicas que se repiten constantemente, líder tras líder, sin importar cuánta distancia espacial o temporal les separe, y esto es porque el arte ha sido siempre un componente fundamental de la sociedad. Ha sido utilizado como medio de comunicación a lo largo de la historia y los gobernantes no han ignorado este hecho:

El arte, aun dentro de sus peculiaridades y con esa tendencia a romper moldes y esquemas que le es propia y que acabaría estallando en mil direcciones a partir del

siglo XIX, era el gran vehículo de comunicación de los poderes del mundo, en el orden terrenal y en el celestial, generalmente mezclados<sup>1</sup>.

Mediante el arte, el ser humano se idealiza a sí mismo representando lo que no existe y haciéndolo eterno. En el caso del gobernante, su uso va mucho más allá: faraones, emperadores, generales se deifican a sí mismos y habitualmente de la misma manera, siguiendo los mismos patrones de representación. El arte adoctrina al pueblo iletrado, muestra una cosmovisión particular e interpreta la cultura. Presenta la tradición *como debería ser*. En definitiva, comunica a la sociedad cómo quiere el gobernante que piense y, en algunos casos, las consecuencias de no hacerlo.

Arte y estética otorgan un sentimiento de unidad creando imágenes y símbolos que tienen que ser compartidos por la población. Afecta a la sociedad continuamente, y es el único medio de comunicación que ha estado presente en la sociedad desde sus orígenes<sup>2</sup>. La búsqueda de difusión de estos símbolos de manera cada vez más efectiva, intentando ampliar sus mensajes a una audiencia cada vez mayor, ha sido una de las mayores preocupaciones de todos los regímenes políticos. Con la emergencia de los medios de comunicación de masas, ese objetivo se vio satisfecho de manera hasta entonces no imaginada.

## **1.2. El cine como espectáculo político**

A principios del siglo XX, una nueva forma de arte hace aparición: el cine. Un nuevo mundo de imágenes estaba a punto de inundar los sentidos de la población mostrando su enorme potencial de atracción y persuasión. Fue el último paso de idealización de la naturaleza, por ello se le dio en llamar séptimo arte; una factoría de mitos que, una vez más, estaba a disposición de las élites y los gobiernos. Fue la “reproducción mecánica” del arte posible por imágenes en movimiento. La observación, contemplación y reflexión pausada fue una vez más eclipsada por la hegemonía de las sensaciones, y el diálogo por el discurso unidireccional. Su expansión ocurrió en un momento crítico, cuando las dictaduras en Alemania, España o Italia, sustituyeron los regímenes constitucionales predominantes en el paso del siglo XIX al XX. Momento crítico, porque la base legal-racional fundamentada en la secularización y la representatividad estaba entrando en una crisis que estaba afectando, como advertía Nietzsche, al lenguaje, los símbolos y los mitos de la cultura europea:

---

<sup>1</sup> COTARELO, 2003: 48.

<sup>2</sup> COTARELO, 2003: 44.

Toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero [...] Y ahora el hombre no-mítico está, eternamente hambriento, entre todos los pasados, y excavando y revolviendo busca raíces, aun cuando tenga que buscarlas excavando en las más remotas antigüedades. El enorme apetito histórico de la insatisfecha cultura moderna, de coleccionar a nuestro alrededor innumerables culturas distintas, el voraz deseo de conocer ¿a qué apunta todo esto sino a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico?<sup>3</sup>

La muerte de dios, de los mitos religiosos e incluso democráticos, la pérdida de fe en los líderes que se estaban convirtiendo a ojos del pueblo en distantes burócratas, empujaba al pueblo a la pérdida de raíces, hacia movimientos revolucionarios. Las guerras europeas, especialmente la Gran Guerra (1914-18), y la Depresión de 1929 tampoco ayudaron. La política, o la negación de la política que llevaron a cabo las nuevas dictaduras en este caso, así como la cultura, tenían que sufrir un proceso de refundación. Ello se hizo por medio de la emergencia de nuevos movimientos de masas, fascismo y comunismo, que contarían con el apoyo del más nuevo e impresionante creador de mitos y medio de comunicación: el cine.

Para sacar el máximo provecho a esta herramienta propagandística, Mussolini creó los estudios Cinecittà en 1937 tratando de competir con un Hollywood todavía en ciernes y una potente industria audiovisual alemana. El propio Hitler era un apasionado del cine (así como de la pintura), y entendió la importancia política de este nuevo medio, por lo que en consonancia con sus ideas ordenó la filmación del *Triunfo de la Voluntad* (Leni Riefenstahl, 1935) [fig. 2] o de *Olimpia* (Riefenstahl, 1937) entre otras<sup>4</sup>. La obvia influencia del primer cine soviético, de directores como Serguéi Eisenstein o Dziga Vertov en los movimientos de vanguardia y en la propaganda fílmica nazi es patente en esas películas<sup>5</sup>. Hitler nunca ocultó su admiración por el uso de la propaganda que el comunismo hacía de la propaganda, y concebía ésta como uno de los instrumentos de capital importancia para captar a las masas:

Observando el curso de los acontecimientos políticos siempre me sorprendió el activo rol de la propaganda en los mismos. Vi que era un instrumento que los

---

<sup>3</sup> NIETZSCHE, 2007: 189-190.

<sup>4</sup> *Morgenrot* (Vernon Sewell & Gustav Uzicky, 1934), *Der Ewige Jude* (Fritz Hippler, 1940) o *Kolberg* (Veit Harlan, 1945) son buenos ejemplos de la máquina propagandística nazi y de su ideología: la primera y última película es una glorificación del ejército alemán, especialmente *Kolberg*, para impulsar la moral de las tropas. *Der Ewige Jude* es el más claro ejemplo cinematográfico del antisemitismo nazi.

<sup>5</sup> BORDWELL, 1993 y HICKS, 2007.

Socialistas Marxistas sabían como utilizar de manera magistral y hacer un uso práctico de ello. Entonces pronto me di cuenta que el uso adecuado de la propaganda era un arte en sí mismo y que este arte era prácticamente desconocido para nuestros partidos burgueses<sup>6</sup>.

El enorme poder de persuasión que tenían los nuevos medios de comunicación inauguraron un capítulo nuevo en el arte de la comunicación política: la sociedad de masas que había nacido de la mano de la prensa escrita encontraba ahora un impulso a la conformación de una opinión pública o publicada, a una perceptibilidad compartida que iba a ser dictada en los estados autoritarios, pero también en las democracias occidentales, por los círculos de poder.

### **1.3. Estética, mito y sensibilidad común**

La búsqueda de una “cosmovisión artística” particular, la recuperación de un sentido estético compartido por todos los habitantes de la comunidad política al estilo de la Antigua Grecia, se había convertido en un problema filosófico para varios pensadores ya desde el siglo XVIII. La racionalización, el método científico y el optimismo ante un mundo cada vez más perfecto y perfeccionado por la acción humana llevaban a las sociedades europeas de la época a compararse con los tiempos dorados de la Antigüedad, imaginándose que incluso la podían superar gracias a los nuevos conocimientos técnicos. Este sentido evolutivo llevó a los filósofos idealistas, siguiendo la filosofía kantiana, a concebir la historia como un proceso evolutivo que permitiría alcanzar la libertad individual en el seno de una comunidad humana universal bajo el nuevo universo simbólico y mítico de la razón:

Estoy ahora convencido que el acto supremo de la razón, al abarcar todas las ideas, es un acto estético, y que la verdad y la bondad se ven hermanadas sólo en la belleza [...] Tenemos que tener una nueva mitología [...] al servicio de las ideas, tiene que transformarse en una mitología de la razón [...] La mitología tiene que convertirse en filosófica y el pueblo tiene que volverse racional, y la filosofía tiene que ser filosofía mitológica para transformar a los filósofos en filósofos sensibles<sup>7</sup>.

Como vemos, la idea de un mito que agrupe a un pueblo en torno a unos símbolos desligados del orden religioso surge al mismo tiempo que la secularización de la sociedad, o al menos de varios de sus intelectuales, idea que se convertiría en uno de las obsesiones

---

<sup>6</sup> HITLER, 2008: 167.

<sup>7</sup> HEGEL, 1998: 219-220.

fundamentales de la filosofía del siglo XIX. La estética, por su parte, siguiendo también a Kant, adquirió rango filosófico de nuevo, y sirvió al mismo tiempo como deleite sensible e instrumento de educación popular. Los filósofos y los artistas se convertían en educadores, no al servicio de instituciones de poder como el rey o la iglesia, sino que de manera altruista trabajaban por el bien de la sociedad, de un pueblo educado en un gusto artístico común.

En esta senda, el también alemán Friedrich Schiller desarrolló la idea de una sensibilidad, de una estética común que acercase a la libertad; veía la humanidad hermanada en torno a una idea de belleza compartida superando la problemática social por excelencia:

Para resolver en la experiencia el problema político, precisa tomar el camino de lo estético, porque a la libertad se llega por la belleza [...] Educar la facultad sensible es, por tanto, la más urgente necesidad de nuestro tiempo, no sólo porque es un medio de hacer eficaces en la vida los progresos del saber, sino porque contribuye a la mejora del conocimiento mismo [...] La belleza tendrá que manifestarse como una condición necesaria de la humanidad<sup>8</sup>.

Sin embargo, este optimismo pronto fue quebrado por la irrupción del romanticismo y sus expresiones estéticas y más adelante políticas: la idea de una humanidad hermanada bajo una idea común del derecho, del arte y de la política quedó rechazada en favor de un retorno a la costumbre, a la identidad propia de cada pueblo, a la mitología tradicional que aparecía ahora como un argumento que iba cobrando cada vez más fuerza. Autores como De Maistre, Bonald o Burke expresaron de manera clara y determinante su rechazo a las ideas revolucionarias y progresistas, pero donde mejor apreciamos la reacción romántica y el surgir del sentimiento nacionalista que tan importante papel tendría en el periodo de entreguerras es en el poeta Heinrich Heine.

El romanticismo revivió los mitos de antiguos de los pueblos germánicos, la tradición y raza alemanas en su forma más pura<sup>9</sup>. En su libro titulado de manera significativa *Alemania*, hace una advertencia sobre el carácter de su pueblo que, vista con la perspectiva que nos da la historia, resulta inquietantemente profética:

---

<sup>8</sup> SCHILLER, 1991: 99-129.

<sup>9</sup> “En verdad nuestros primeros románticos obraron con un instinto panteísta que ni ellos mismos comprendieron [...] el panteísmo de los antiguos germanos [...] no adoraron, en realidad, sino la religión anticristiana de sus padres [...] Quisieron restaurar la Edad Media católica porque sospechaban que había en ella muchos sagrados recuerdos de sus antepasados y de su nacionalidad primitiva, conservados bajo otras formas” (HEINE, 1972: 95-96).

Thor se alzará con su martillo gigantesco y demolerá las catedrales góticas [...] El trueno en Alemania es verdaderamente alemán también: no es muy rápido y viene rodando con lentitud; pero vendrá, y cuando oigáis un estampido como jamás se haya escuchado en la historia del mundo, sabed que el trueno alemán ha estallado al fin [...] En Alemania se ejecutará un drama, a cuyo lado no será más que un inocente idilio el de la Revolución Francesa<sup>10</sup>.

Lo que vemos en esta evolución es una escisión entre razón y sensibilidad que se viene fraguando desde el momento en el que los románticos plantean el futuro de las naciones dentro de sus propias tradiciones, rechazando la idea de la humanidad como un conjunto de individuos que pudieran compartir una serie de símbolos y valores (también estéticos). Nietzsche aprecia esta escisión de manera precisa ya en su primera obra de renombre<sup>11</sup>. En *El Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música* aboga por una vuelta al campo de la sensibilidad, de lo artístico, atrofiado según su criterio por el racionalismo socrático-platónico. El individuo moderno pierde (siguiendo la senda de la racionalidad que encuentra un impulso definitivo con el cientifismo de la Ilustración) toda su conexión con las fuerzas de la tierra en el momento en el que se distancia de sus instintos, entre los que destaca la sensibilidad estética. En este proceso, el ser humano ha ido perdiendo sus mitos fundadores, su nexo con la trascendentalidad. Para Nietzsche, los modernos habían matado a Dios en el momento en el que el neoplatonismo cristiano convierte lo trascendental en lo más racional. En este acto veía el peligro de un pueblo desarraigado:

El hombre loco saltó hacia ellos y los fulminó con la mirada. « ¿Dónde se ha ido Dios? », gritó. « ¡Os lo voy a decir! ¡La hemos matado vosotros y yo! ¡Todos nosotros somos sus asesinos! [...] ¿Qué fiestas expiatorias, que juegos sagrados tendremos que inventar? La grandeza de este acto, ¿no es demasiado grande para nosotros? ¿No hemos de convertirnos nosotros mismos en dioses para aparecer dignos de él? ¡Jamás ha habido acto más grande y todos los que nazcan después de nosotros pertenecerán por obra de este acto a una historia más grande que toda historia hasta ahora habida »<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> HEINE, 1972: 114.

<sup>11</sup> “La obra de arte trágico de los griegos nació realmente en el espíritu de la música [...] El mito no encuentra de ninguna manera en la palabra hablada su objetivación adecuada” (NIETZSCHE, 2007: 147) “Todo nuestro mundo moderno está preso de la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal el hombre teórico” (NIETZSCHE, 2007: 155).

<sup>12</sup> NIETZSCHE, 2011: 125.

Vemos de nuevo cómo la sociedad secular de fines del siglo XIX en boca de sus más importantes filósofos veía con temor la pérdida de referencias míticas, de ejemplos de conducta y de historias modélicas para toda la sociedad. Esto, unido al surgimiento de la sociedad de masas y su comportamiento dio una importancia capital al estudio de la psicología grupal estudiado por Gustave Le Bon y llevado al campo de la lucha política por Georges Sorel.

En este último autor encontramos el enlace definitivo entre el tipo de especulación intelectual que hemos ido desarrollando (creación de una sensibilidad común, revitalización de los lazos de comunidad y resurgir de la mitología como elemento cohesionador) con la acción política. La idea ya expuesta por Nietzsche de que la razón por sí sola no puede explicar el comportamiento humano, que necesitamos de la emoción, la sensibilidad, pero también de la fe en un ideal superior para poder realizarnos como seres humanos, para llegar a ser *Übermensch*, se aplica aquí a la acción política concreta. La especulación del filósofo alemán encuentra en Sorel una aplicación práctica: el uso de la violencia se nos presenta como legítimo (e indispensable) para lograr objetivos políticos concretos.

Sorel criticaba la actitud pasivo-contemplativa de los intelectuales, y en particular de los intelectuales que a sí mismo se calificaban como “revolucionarios”, que estaban más preocupados en consideraciones y debates teóricos que sobre la posibilidad real de alcanzar los ideales sobre lo que tanto especulaban. Concedió una importancia capital, de nuevo, al mito como elemento unificador, pero ahora también le añadió un carácter activo, eminentemente práctico; ve el mito, en este caso de la huelga general violenta, como síntesis de todo el pensamiento socialista de la época. Al igual que Nietzsche<sup>13</sup> considera que sólo un “metalenguaje mítico” podría sintetizar al mismo tiempo la pasión y los conceptos claves de la revolución:

“La huelga general es [...] el mito en el cual el socialismo entero está encerrado; es decir, una organización de imágenes capaces de evocar de manera instintiva todos los sentimientos que corresponden a las diversas manifestaciones de la guerra entablada por el socialismo contra la sociedad moderna. Las huelgas han engendrado en el proletariado los más nobles sentimientos, los más hondos y

---

<sup>13</sup> Ya en otro lugar explicamos la capacidad que para el alemán tenía el mito para explicar la realidad humana de una forma que el lenguaje no puede: las pasiones, los sentimientos, la preocupación trascendental es algo que escapa al razonamiento discursivo y que sólo mediante la conjugación de los elementos apolíneos y dionisiacos que realiza la tragedia en su puesta en escena del mito puede transmitir su totalidad. Véase JURADO, 2008.

los que más mueven; la huelga general los agrupa a todos en un conjunto y, al relacionarlos, a cada uno de ellos le confiere su máxima intensidad; al apelar a punzantes recuerdos de conflictos particulares, anima con intensa vida todos los detalles del conjunto presentado a la conciencia. Así obtenemos esa intuición del socialismo que el lenguaje no podía expresar de modo perfectamente claro: y la obtenemos en forma de un conjunto que se capta instantáneamente”<sup>14</sup>.

Lo que está en juego, de nuevo, es el mito, un lenguaje emotivo que capture la imaginación y ponga al pueblo al servicio de una idea superior. El pueblo, ahora convertido en masa, pasa a pensar en imágenes desprendiéndose de todo juicio crítico e individual<sup>15</sup>. En esta evolución podemos intuir ya cómo los fascismos supusieron la afirmación totalitaria del romanticismo, y el cine sirvió a este objetivo representando y actualizando los mitos nacionales

#### **1.4. El impulso vanguardista: entre guerra y revolución**

Los juicios de Sorel eran el reflejo que la ruptura ya anunciada por Heine y recogida por Nietzsche se trasladaba en toda su extensión al plano social y político. El siglo XX se abre con una serie de conflictos y revoluciones que iban a desestabilizar el periodo de “cien años de paz”<sup>16</sup> que rompía el consenso entre las naciones europeas y la idea de formar parte de una misma civilización<sup>17</sup>. En el campo artístico y estético, las vanguardias irrumpían celebrando la nueva época de cambios, la ruptura con las convenciones compositivas del largo siglo XIX, plasmando en el campo artístico las turbulencias que la filosofía venía anunciando. El sentido de la palabra vanguardia y su procedencia del argot militar ya nos manifiesta una idea de lucha, de combate pionero ante un enemigo que se presenta como sólido, compacto pero también viejo y anquilosado.

Estos artistas pronto fueron conscientes de su relación con los movimientos políticos que surgían en Europa. Éstos a su vez necesitaban nuevos medios de comunicación para hacer llegar su mensaje partidista a una población que ya se concebía como una sociedad de masas. Las relaciones entre surrealismo y comunismo o futurismo y fascismo permitían la justificación desde el punto de vista artístico de las nuevas ideologías. A ese respecto, el

---

<sup>14</sup> SOREL, 2005: 181-182

<sup>15</sup> « Laissons donc la raison aux philosophes, mais ne lui demandons pas trop d'intervenir dans le gouvernement des hommes. Ce n'est pas avec la raison, et c'est souvent malgré elle, que se sont créés des sentiments tel que l'honneur, l'abnégation, la foi religieuse, l'amour de la gloire et la patrie, qui ont été jusqu'ici les grands ressorts de toutes les civilisations » (LE BON, 2011: 67).

<sup>16</sup> POLANYI, 2003: 49.

<sup>17</sup> TRAVERSO, 2009: 39.



*Manifiesto Comunista* actuó como ejemplo para los manifiestos futuristas, surrealistas... El arte se fija en la política, ensancha su esfera de actuación para abarcar una idea del mundo que también es política, un posicionamiento que, acorde con los movimientos sociales y políticos de la época, es enérgico, radical y combativo.

Con el “*Manifiesto du futurisme*”, de manera particularmente llamativa, el fascismo encontró una justificación estética para su ideología política. Marinetti, muy influido por la filosofía de Sorel y Nietzsche, estaba defendiendo un nuevo movimiento que encontrara inspiración en la guerra (guerra contra el tradicionalismo y la burguesía), en la velocidad y en la mecanización del ser humano. En la amalgama de ideologías entre las que se fundó el fascismo, el futurismo sería una de las que mejor encajarían en la ideología de los *camicie nere* en el fascismo italiano, y en la Falange Española:

...Queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo [...] No hay belleza sino en la lucha. Ninguna obra de arte sin carácter agresivo puede ser considerada una obra maestra. La pintura ha de ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para reducirlas a postrarse delante del hombre [...] Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las ideas por las cuales se muere y el desprecio por la mujer<sup>18</sup>.

Las vanguardias anunciaban la tormenta que se cernía sobre el continente europeo en forma de conflicto ideológico. En este sentido, la sociedad de masas que pronto se vería abocada a un enfrentamiento fratricida, quedaba ya preparada para la inundación de imágenes y mensajes partidistas que caracterizaría la Gran Guerra. La propaganda adquiría a partir de este momento una relevancia sin precedentes y se ponía al servicio del estado bélico: utilizada para legitimar el poder hasta entonces, pasa a ser un instrumento de movilización y de persuasión contra el enemigo. Es el momento en el que la censura hace su aparición a gran escala, limitando la libertad de prensa y creando escuelas de Bellas Artes donde los nuevos artistas aprendan los motivos y las técnicas que han de servir para la desmoralización y destrucción del enemigo<sup>19</sup>. La victoria pasaba por la motivación propia y la desmoralización del enemigo, como denunciaba amargamente Stefan Zweig:

---

<sup>18</sup> MARINETTI, 1909.

<sup>19</sup> D'ALMEIDA, 1995: 18-23.

Hace falta un estímulo artificial, un *dopping* constante de excitación, y esta labor de incitación les correspondía a los intelectuales, los poetas, los escritores y los periodistas (con buena o mala conciencia, llevados por su honradez o por rutina profesional). Habían hecho redoblar el tambor del odio con fuerza, hasta penetrar en el oído de los más imparciales y estremecerles el corazón. Casi todos servían obedientemente a la «propaganda de guerra» en Alemania, Francia, Italia, Rusia y Bélgica y, por lo tanto, al delirio y el odio colectivos de la guerra, en vez de combatirla<sup>20</sup>.

La guerra, con su sobrecarga de imágenes propagandísticas para quienes se encontraban en la retaguardia y terriblemente reales para los que se encontraban en el frente, produjo un embotamiento en el discurso ordinario, abrumado por la escala que había adquirido la destrucción guiada por el progreso. El mismo despliegue técnico que permitía la comunicación a una escala sin precedentes se ponía al servicio del asesinato y de la destrucción de la civilización que le había dado su autocomplaciente esplendor décadas antes<sup>21</sup>:

La guerra [...] proporciona con sus destrucciones la demostración que la sociedad aún no se encontraba lo bastante madura para hacer de la técnica su órgano, mientras que la técnica no estaba a su vez lo bastante desarrollada para controlar y dominar las fuerzas sociales elementales<sup>22</sup>.

La caricatura, la deformación y la mofa que por aquellos años preconizaban un grupo de artistas desde el *Cabaret Voltaire* de la neutral Suiza se nos presenta aquí como el negativo del mismo proceso de disolución del discurso: el dadaísmo respondía a la lógica irracional de la guerra con una creación frenética, desestructurada y anárquica.

Walter Benjamin, siempre en contacto con la vanguardia artística de su época, advertía aquí una pérdida de experiencia, de narraciones de primera mano de lo vivido a

---

<sup>20</sup> ZWEIG, 2001: 299.

<sup>21</sup> Tras la Primera Guerra Mundial, varios intelectuales desde Walter Benjamin a Sigmund Freud coincidían en advertir los peligros del tan celebrado progreso: “El hombre [...] comienza a sospechar que este recién adquirido dominio del espacio y del tiempo, esta sujeción de las fuerzas naturales, cumplimiento de un anhelo multimilenario, no ha elevado la satisfacción placentera que exige de la vida, no le ha hecho, en su sentir, más feliz” (FREUD, 2008: 79). Después de la Segunda Guerra Mundial esta sospecha ya se hizo certeza para Herbert Marcuse: “Los campos de concentración, la exterminación en masa, las guerras mundiales y las bombas atómicas no son una «recaída en la barbarie», sino la utilización irreprimida de los logros de la ciencia moderna, la técnica y la dominación. Y la más efectiva subyugación y destrucción del hombre por el hombre se desarrolla en la cumbre de la civilización, cuando los logros materiales e intelectuales de la humanidad parecen permitir la creación de un mundo verdaderamente libre” (MARCUSE, 2003: 18).

<sup>22</sup> BENJAMIN, 2008: 84.

causa de los horrores de la guerra, y apreciaba una incapacidad de relatar los hechos frente a la proliferación de publicaciones eruditas después del conflicto<sup>23</sup>. Las descripciones se desvinculan ahora de la experiencia concreta y buscan reflejar una realidad perdida, una seguridad y un optimismo ahora impensables; buscan, en definitiva, recuperar el *aura* de un tiempo irrecuperable<sup>24</sup>. Las nuevas técnicas de reproducción que intentan captarlo contribuyen en cambio a hacerlo desaparecer<sup>25</sup>. La obra original, la narración de primera mano, y por tanto el diálogo, dejan paso al discurso unidireccional, sobreabundante y repetitivo.

El camino quedaba expedito para la utilización partidista del arte<sup>26</sup>, como anunciábamos previamente: los nuevos movimientos políticos tenían a su alcance una maquinaria de producción de imágenes inimaginable hasta el momento, y contaban con el entusiasmo de los artistas de vanguardia que veían en la nueva Europa aturdida y desorientada el campo perfecto para la experimentación artística imposible en el conservador y autocomplaciente siglo XIX.

En la esfera artística se van formando los bandos para la batalla: por un lado, los futuristas, nacidos de un pseudo-anarquismo que fracasó tras la Primera Guerra Mundial, abogan por la destrucción, por la nación y la muerte; por otro, la corriente que va desde el expresionismo hasta el surrealismo celebra principalmente la vida, la destrucción también, pero de toda autoridad con el objetivo de purificar espiritualmente el ser humano.

El eclipse que los movimientos vanguardistas padecen los años previos a la Segunda Guerra Mundial responde a un doble proceso por el que el capitalismo por un lado mercantiliza el nuevo arte (industrializa en el caso del cine), y los incipientes totalitarismos por el otro, a través del Estado onnipotente, abogan por la creación de una religión política necesitada de mitos.

La obra de arte, como nos recuerda Benjamin, una vez reproducida, se desliga de la función ritual para la que estaba concebida, acercándose al campo de la política que en la época que estamos tratando pretende convertirse, una vez secularizada y masificada, en único y supremo altavoz de la voluntad del pueblo<sup>27</sup>. Por ello el uso del arte resulta tan

---

<sup>23</sup> BENJAMIN, 2007a.

<sup>24</sup> BENJAMIN, 2007b.

<sup>25</sup> BENJAMIN, 2008: 54.

<sup>26</sup> Como ocurriría con la prestigiosa revista expresionista *Die Aktion*, que terminaría siendo en la práctica un aparato más de la propaganda del Partido Comunista Obrero de Alemania surgido de la Liga Espartaquista.

<sup>27</sup> BENJAMIN, 2008: 59.

importante, y por ello también el uso del ritual asociado a la obra que no pasa desapercibido para los nuevos movimientos políticos, que como en el caso del fascismo italiano, pretendían convertirse en una nueva religión política<sup>28</sup>.

### **1.5. El arte oficial o la sustitución del arte por la propaganda**

La ideología totalitaria, que el fascismo mostró sin careta desde el primer momento, era consciente de que el arte era un campo peligroso sobre el que alzar su edificio institucional, por su propensión natural al cambio y su reacción al conformismo necesario para consolidar un nuevo tipo de sociedad donde la crítica y la disidencia no tenían lugar. De ahí, por ejemplo, que ya en 1934 Marinetti tuviera que inaugurar en Berlín junto a Goebbels la exposición futurista para desligarse de las sospechas de izquierdismo que le habían granjeado sus amistades con artistas de otros movimientos de vanguardia alemana previamente a la instauración del Reich<sup>29</sup>.

De esta manera, los líderes pronto se desembarazaron de la esfera artística en general, sustituyéndola por propaganda. El objeto estético que el pueblo debía admirar ya no era la obra de arte, sino el propio Estado totalitario. A través de desfiles, símbolos y discursos beligerantes era como el Estado, y en particular el líder, se ponía en contacto con la masa, con una masa que alcanzaba el éxtasis. En la Alemania nazi, la experiencia estática a través de la política se hacía más que evidente con la promoción de la lucha como valor absoluto, recurso que tomarían también Mussolini y Franco para justificar y lograr el apoyo popular necesario para la guerra. La destrucción que en el papel habían plasmado los futuristas se hacía realidad en Polonia, en Rusia, pero antes también en la Península Ibérica o en Etiopía. Era la estetización de la guerra, la fase que para Benjamin sucedía al “olvido burgués” de la experiencia a través de la novela<sup>30</sup>.

Sin embargo, no debemos creer que esta mutación, o más bien anquilosamiento, que sufren los movimientos artísticos es exclusivo del periodo de entreguerras; los mismos ejemplos se pueden constatar tras la proclamación del Imperio Romano por parte de Augusto<sup>31</sup>, o en la ascensión al poder de los almohades en Al-Andalus: el arte se va haciendo

---

<sup>28</sup> GENTILE, 2009.

<sup>29</sup> RICHARD, 1979: 143.

<sup>30</sup> BENJAMIN, 1998: 51.

<sup>31</sup> “Es por tanto en este momento cuando el programa iconográfico se consolida y toma la forma definitiva que servirá de modelo para posteriores representaciones. El clasicismo estético inspirado en la tradición ática, el uso de unos pocos y simples símbolos del nuevo poder y el férreo sentido propagandístico supuso un impulso a la creación artística en Roma, pero también un freno a la libertad de los artistas. El programa de renovación

más rígido, más pétreo, pierde su capacidad de sorprender, se hace más comprensible para el pueblo y por tanto más susceptible de ser manipulado y aprehendido por las instituciones estatales. Se forma una nueva mitología en base a representaciones estereotipadas que dejan muy poco espacio a la originalidad del artista.

El ejemplo del expresionismo ilustra a la perfección las causas de este agotamiento<sup>32</sup>: a la vez que muchos de sus artistas se acomodan a la institucionalización de sus obras por parte de la República de Weimar, otros se posicionan al lado de la Unión Soviética como única salida viable a los impulsos revolucionarios que habían hecho surgir el movimiento. El destino en uno y otro caso es el arte oficial, el burgués del nuevo estado alemán o el soviético, la caricatura de un arte que fue crítica ácida y feroz de la realidad, o el conformismo de la Nueva Objetividad que anunciaba ya el estancamiento creativo en forma de Realismo Socialista. Observación que se confirma con la experiencia futurista, que una vez integrada en el régimen fascista pierde su vitalidad creadora y se acomoda al orden tradicional en una parodia de su propia filosofía que quedó patente en el *Manifiesto de la cocina futurista* de 1930 y el *Manifiesto del arte sacro futurista* de un año más tarde, donde Marinetti acepta la tan criticada religión católica<sup>33</sup>.

La producción artística, en este caso, es un reflejo de las prioridades socio-económicas de unos gobiernos que van basculando su punto de apoyo desde el ímpetu juvenil y revolucionario de quienes les han servido para hacerse con el poder por la fuerza y la intimidación, hasta la nueva etapa donde los aliados tradicionales de las clases conservadoras ayudan a la consolidación de los nuevos regímenes. La “Noche de los Cuchillos Largos” en Alemania funcionaría como uno de los más evidentes y llamativos ejemplos de este cambio. El dictador español, por su parte, adoptó una táctica mucho menos drástica para con sus aliados, mediante la fusión de la Falange con uno de los sectores más conservadores del bando golpista, los carlistas,, creando la Falange Española Tradicionalista y de las JONS confirmando lo que John London establece en su ensayo sobre la estética fascista:

---

cultural actuó en todos los frentes, hasta el punto que escritores y poetas como Horacio y Virgilio se vieron animados, por usar un eufemismo, a adaptar la historia a el mito del nuevo emperador, el primero mediante el poema escrito para celebrar el advenimiento de la nueva época, el *Carme Scæculare*, y el segundo adscribiendo la familia Julia al mítico Eneas.” (JURADO, 2011, <http://pireo.blogspot.co.uk/2012/01/la-legitimacion-del-poder-autocratico.html>) [último acceso: 18-IX-2015].

<sup>32</sup> RICHARD, 1979: 137.

<sup>33</sup> GRANÉS, 2011: 29.

Accounts of the reaction against the past and of progress of fascist revolutionary aesthetics are usually dominated by a chronological sequence of cultural politics: after an initial burst of avant-garde, often modernist, radicalism, fascist (and totalitarian) regimes curbed or eliminated the most forward-looking artists and settled into aesthetic conservatism<sup>34</sup>.

## 1.6. Mitología y arte oficial

Los nuevos estados surgidos de las revoluciones fascistas necesitaban de una versión propia de la historia nacional, de una religión estatal que fortaleciera su endeble apoyo popular, una mitología, en definitiva, que se convirtiera en historia oficial mediante su repetición y naturalización. De ahí las críticas al arte “degenerado” en Alemania, o a los “ismos” en España. Se promulgaba así un arte que reflejara las tradiciones e historia del país, narraciones cerradas y selectivas que confirmaran la existencia de una esencia nacional, que podía tratarse de la superioridad aria, de la eternidad del imperio o del espíritu de la contrarreforma. Para ello se convocaron, por ejemplo, concursos y exposiciones de pintura como la de Arte Alemán (mucho menos visitada que la paralela de Arte degenerado), o las que una vez finalizada la Guerra Civil española se prepararon en Madrid, Barcelona, Venecia o El Cairo.

El arte premiado en uno y otro caso debía adscribirse a la “pintura histórica”, que en el caso español se inclinaba, sin mucho rigor filosófico, por una cierta re-humanización del arte, a los atributos esenciales que habían hecho de España un imperio: ejército y religión. Ambos encontraban en Franco su máxima expresión, y por ello todas las exposiciones nacionales de Bellas Artes debían estar presididas por un retrato del Caudillo, y en algún caso, también de José Antonio Primo de Rivera. El objetivo evidente era crear una mitología, que sin embargo en el caso de la pintura llegaba casi exclusivamente a las élites cultivadas. Más apto para la celebración masiva de la ideología de las nuevas dictaduras resultaban otras artes como la arquitectura. De ahí la importancia adquirida por Albert Speer en Alemania, o la creación de la Dirección General de Arquitectura dentro del Ministerio de la Gobernación franquista.

La arquitectura enmarcaba las ciudades en la ideología del régimen. La creación de Germania en lugar de Berlín, o la destrucción de París una vez conquistado, serían uno de tantos delirios que, en cambio, sí encuentran consolidación en la vieja ciudad de Nuremberg, donde se realizarían los congresos del partido Nacional-Socialista desde 1933

---

<sup>34</sup> LONDON, 1999: 56.

hasta 1939, y cuya puesta en escena estaría a cargo del propio Speer. La espectacularidad del evento y su función propagandística quedó meridianamente clara con los filmes *La Victoria de la Fe* (1933) y, sobre todo, *El Triunfo de la Voluntad* (1934) dirigidas ambas por Leni Riefenstahl. La disposición del espacio, de la masa, de los líderes y del Ejército sigue una jerarquía cuidadosamente estudiada, forman un conjunto armónico donde cada uno tiene su lugar determinado, al igual que en el cuerpo de la nación. Todo ello queda plasmado en los filmes, logrando la simbiosis entre estas dos artes que van más allá de la mera representación en la pantalla del espacio (considérese entonces la importancia de las salas de cine, frecuentemente situadas en lujosos teatros donde la comodidad del espectador, así como la división social dentro del espacio jugaban un importante papel), pero, sobre todo, descubriendo el potencial del cine en la creación de una mitología común, en la creación de una idea de nación.

Como afirma Jean-Louis Baudry, el cine es un poderoso creador de mitos, un medio de comunicación que nos transporta al lenguaje onírico<sup>35</sup>, el mismo del que hablamos al referirnos a Nietzsche y el colapso del lenguaje por él anunciado. En el caso de las películas recientemente aludidas, el uso de recursos como los fundidos (como el triple fundido de la captura 3 que marca la transición entre la noche simbolizada en las campanas, el amanecer de las nubes y el comienzo del “Congreso de la Victoria” en el Salón de Congresos), el juego con el enfoque de la cámara y las perspectivas ascendentes, en momentos particularmente emotivos, no puede sino remitirnos al uso intencional de este tipo de lenguaje onírico.

Es mediante la alusión a los arquetipos, al lenguaje de la epopeya, como la nueva sociedad de masas consigue establecer una nueva forma de narración del pasado común, de la historia. Como señala Benjamin, las nuevas formas de comunicación burguesas inciden de manera determinante sobre la forma épica, en el sentido en que se dirigen a una cantidad de público sin precedentes en la historia de la comunicación. Estos dos elementos combinados (la persuasión del lenguaje de los sueños y el alcance masivo del cine), lo hace el instrumento idóneo para transformar la mitología en historia, para crear de manera eficaz y homogénea una idea de nación. Esta forma de arte, por su reproductibilidad, impone un lenguaje al alcance de toda la población, al tiempo que permite su distribución y reproducción a lo largo de un territorio indeterminado. Pero también permite su repetición, y con ello la eficacia del mensaje se intensifica.

---

<sup>35</sup> BAUDRY, 1970.

La repetición del mensaje, mediante fórmulas fáciles y accesibles a la población, es un recurso al que estamos más que habituados en nuestra sociedad de la información, donde mensajes asombrosamente parecidos se presentan en forma de novedades, noticias de última hora o *breaking news*, que no son sino nuevas (y no tan nuevas) imágenes de un mismo discurso. Pero esta fórmula de persuasión por medio de la repetición, nos recuerda Zanker, encuentra como uno de los primeros modelos el lenguaje imperial de Augusto, donde la constante renovación de imágenes, de bellos monumentos que recordaban nuevas batallas, se refería a “los principios ético-políticos que sustentaban al Estado”<sup>36</sup>. Este tercer factor es indispensable para la credibilidad de la narración mitológica que deforma, transforma la historia en naturaleza, utilizando un lenguaje a la vez real e irreal<sup>37</sup>, integrando, mediante un lenguaje que apela de cierta manera al subconsciente, el mito en la conciencia colectiva.

Si, como afirma Le Bon, las *masas* piensan a través de imágenes<sup>38</sup>, y la deformación que hemos dicho, el uso y simplificación de imágenes amplía la eficacia del mensaje mítico. El mito, por tanto, juega con formas arquetípicas que son fácilmente asumibles por un gran número de espectadores. Es por ello que el teatro y sus personajes heroicos consiguen un considerable éxito en un momento en que la extensión de la información, de la prensa y del acontecimiento inmediato eclipsa la narración, por seguir el hilo del argumento benjaminiano. Se produce, pues, un efecto de anhelo de la épica, del mito que reaparece en la pantalla luminosa de una sala en oscuridad.

Llegamos de nuevo al momento donde la pérdida de la experiencia, de triunfo de la narración diferida, de la comunicación de masas, triunfa en el periodo de crisis que atravesaba la Europa de entreguerras, el ocaso de un modelo de sociedad que dejaba de ser el seno de la civilización para convertirse en el epicentro de un derrumbe de los valores que habían definido una forma de vida que hasta el momento se había exportado como moral y biológicamente superior. Como señala Richard con respecto a Alemania:

El hundimiento material y moral, después de 1918, predispone especialmente al pueblo alemán con más facilidad la propaganda nacionalista y a sumirse en el irracionalismo. Tras el fracaso de la revolución espartaquista y la represión política contra el movimiento revolucionario, la clase obrera queda gravemente debilitada [...] A pesar de su combatividad, las masas populares viven

---

<sup>36</sup> ZANKER, 2005: 279.

<sup>37</sup> BARTHES, 1970: 215.

<sup>38</sup> LE BON, 2011: 20.



entonces muy sensibles a cualquier evasión de la realidad; tienen a compensar sus desengaños, el aplastamiento militar y económico del pueblo alemán, mediante un diluvio de sueños, sueños impulsados y alimentados por el conjunto de comunicaciones de masas<sup>39</sup>.

Se puede considerar esta práctica propagandística como una digna predecesora de la “doctrina del Shock” que denunciara Naomi Klein. Una sociedad como la Alemana de posguerra estaba más que preparada para ese flujo de imágenes cuidadosamente seleccionadas y presentadas en público bajo la tutela de Goebbels y su Ministerio [fig. 3]. La efectividad que había mostrado su vigilancia de la industria cinematográfica se aplica desde el principio de la ocupación de una Francia derrotada espectacularmente. Se convierte en una exigencia al gobierno de Vichy, por ejemplo, crear un Servicio de Cine adjunto al Secretariado General de Información que reagrupe las funciones de propaganda, censura y preparación de proyectos de ley<sup>40</sup>. En el caso español, sería la devastadora Guerra Civil de tres años, la represión y terror de la inmediata posguerra, y el estado de miseria de las masas tras la obligada autarquía que siguió al desenlace de la segunda guerra mundial, la que hacía tan necesaria para el pueblo esta forma de entretenimiento, y donde el nuevo régimen dedicaría grandes esfuerzos para hacer de esa industria una de las bases del programa educativo del mismo.

---

<sup>39</sup> RICHARD, 1979: 227.

<sup>40</sup> BERTIN-MAHGIT, 1999: 24.



Arriba: **Fig. 1** Zurbarán (1634) *Hércules separa los montes Calpe y Abyla*. Abajo: **Fig. 2** Fotograma de *El triunfo de la voluntad* (1935) Leni Riefenstahl



## ***Capítulo 2. Origen y evolución del aparato cultural-propagandístico franquista***

### **2.1. La avanzadilla falangista.**

Durante la Segunda República, y al calor de la consolidación del partido fascista italiano, así como a la lenta pero inexorable ascensión del nazismo en Alemania, surge en España fundada por José Antonio Primo de Rivera en 1933 Falange Española<sup>41</sup>, en un primer intento de crear una ideología homologable a estas tendencias europeas. Sin embargo, la institucionalización de la República y la aparición de una derecha democrática, habían provocado dispersión de las fuerzas más conservadoras y reaccionarias, y no sería sino mediante la fusión con otros grupos minoritarios de extrema derecha (como el creado por Ramiro Ledesma Ramos en torno a la revista *La Conquista del Estado*, o el nacionalista castellano de Onésimo Redondo) como la alternativa fascista lograría una todavía precaria consolidación bajo un nuevo partido Falange Española de las Juntas de Ofensiva Nacional-Sindicalista (FE-JONS).

Gracias a la derrota de la CEDA en febrero de 1936 y la frustración de la derecha tradicional, Falange comenzó a recibir un considerable apoyo en particular de la juventud estudiantil cada vez más radicalizada. Al mismo tiempo, bajo la influencia de un sector reaccionario de empresarios y banqueros, iría perfilando una consolidada y coherente ideología con características fascistas, como el uso de la violencia para lograr el poder político, el carácter imperialista y el autoritarismo, junto con rasgos específicos de la derecha española: tradicionalismo y, sobre todo, catolicismo de cuño contrarreformista. La violencia política como instrumento de la toma de poder se traducía en agresiones y asesinatos de líderes sindicales y de partidos de izquierda, lo que iban confirmando la función de los jóvenes falangistas, al estilo de los *camicie nere* o las SS, como grupos de choque de una derecha cada vez más distanciada de la legalidad democrática. Siguiendo también las lecciones de sus homólogos europeos, Falange utilizaba estrategias que habían ayudado a la expansión del comunismo: la apelación a las clases populares y trabajadoras y, particularmente, el control y cuidado de la imagen, esto es, de la propaganda, lo que en la sociedad de masas, y en un contexto de creciente violencia y confrontación política, permitía ampliar la eficacia de su mensaje [figs. 4 y 5].

---

<sup>41</sup> Con el apoyo económico del ex-miembro de la Unión Patriótica y director del diario *La Nación*, Manuel Delgado Barreto, y del diario *Informaciones* del entonces fugado Juan March.

La comunicación política representaba uno de los aspectos más cuidados de dicho partido, y una vez dentro de la coalición golpista, sería el mismo el encargado de coordinar y gestionar su imagen durante la Guerra Civil y los primeros años de la dictadura. La importancia de la imagen en el desarrollo de la guerra, por tanto, fue rápidamente comprendida por los militares sublevados que enseguida comenzaron a bosquejar una legislación al respecto. De ahí que tan pronto como el 5 de agosto de 1936, la Junta de Defensa Nacional de Burgos creara la Oficina de Prensa y Propaganda, en manos del general José Millán Astray<sup>42</sup>. Esta oficina, poco después convertida en Delegación de Estado para la Prensa y la Propaganda, estaba encargada de la revisión de las publicaciones escritas, imágenes y espectáculos que se realizaban dentro del territorio nacional, y en particular, que se adaptaran al mensaje rebelde.

Por ello, uno de los principales cometidos era la aplicación de la censura sobre aquellas producciones que atentaran al “espíritu nacional” tanto en el plano político como en el plano moral o religioso. Fue a partir de esta institución que se decretó la unificación de prensa y propaganda, prólogo de la Ley de Prensa de 1938, y que desembocaría en la creación de una agencia de noticias plenamente nacional, la Agencia EFE, en noviembre de 1938. Sin embargo, esta aparente coordinación legislativa no pudo evitar el solapamiento y la duplicidad de funciones de los distintos aparatos propagandísticos consecuencia tanto del conflicto bélico, como de la variedad y conflicto de intereses dentro de la coalición golpista. En este sentido, el Decreto de Unificación de Falange y Requeté no significó la desaparición de los organismos propios de los nacional-sindicalistas, al menos hasta la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular de FET y de las JONS, que recibió los Servicios de Prensa y Propaganda por Ley de 20 de mayo de 1941.

De hecho, en enero de 1938 fue nombrado ministro del Interior del Gobierno de Burgos el abogado neofalangista (y germanófilo) Ramón Serrano Suñer, encargado de diseñar la mencionada Ley de Prensa. Dicha ley establecía la censura previa, disposición que no se revisaría hasta 1966, y la creación de un fichero de periodistas y editores que ejercieran en el territorio español. Ese mismo año se nombraba al también falangista Dionisio Ridruejo (quien viajaría con Suñer y otros filonazis a Alemania en septiembre de 1940) Director General de Propaganda, y a Manuel Augusto García Viñolas como jefe del Departamento Nacional de Cinematografía (también vocal de la Junta Superior de Censura), ambos dependientes del Ministerio ocupado por Serrano Suñer.

---

<sup>42</sup> SERRAT BONASTRE, 2014: 106.

La relación de Falange y su buen hacer con la propaganda, pero también con la cultura que no partió al exilio, le permitió durante gran parte de la dictadura acaparar, con mayor o menor relevancia dentro de los distintos gobiernos, las carteras de prensa y comunicación, así como capitalizar gran parte de la creación cultural e intelectual de calidad gracias a destacados intelectuales como Ridruejo, Pedro Laín Entralgo o Antonio Tovar, y a revistas como *Vértice* o *Escorial* dedicadas a la creación literaria y artística. Un hombre clave en la política cultural del primer franquismo fue el filósofo Eugenio d'Ors, encargado de la escenificación, al estilo de Speer en Nuremberg, en la "Comisión de estilo en las conmemoraciones de la patria" cuya actividad en realidad se redujo a la preparación de la ciudad de Madrid para la preparación del Desfile de la Victoria, cuya puesta en escena trataremos más adelante. D'Ors, miembro destacado de la generación del noucentisme, ocupó también la Jefatura Nacional de Bellas Artes hasta agosto de 1939, y fue en gran parte responsable de la conservación de una política artística de calidad mediante iniciativas más o menos personales como la creación de la Academia Breve o su labor de crítico de arte en las publicaciones del régimen.

## **2.2. El proyecto estético falangista**

Como acabamos de ver, dentro de la coalición golpista, fueron los falangistas los más preparados y preocupados por el establecimiento de una imagen y estética particular. En efecto, los artistas (en menor medida) y los intelectuales (principalmente) afectos a esta ideología tuvieron mayor relevancia en las publicaciones nacionales durante la Guerra Civil, tanto en la prensa escrita, dirigida a las conservadoras élites cultivadas, como, y sobre todo, en la ilustración que apelaba a una gran parte del pueblo todavía analfabeto.

Las fuentes básicas de esta estética se situaban en la tradición nacionalista de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, y ésta, a su vez, se inspiraba en la pintura histórica del siglo XIX, popularizada a través de sellos y carteles comerciales y, como veremos más adelante, a través del cine durante el periodo franquista<sup>43</sup>. La esencia española se articulaba entonces alrededor de los recurrentes mitos de la independencia y, sobre todo, del catolicismo de la contrarreforma. Estos dos elementos excluían de manera evidente las influencias extranjeras y, por ello mismo, las vanguardias europeas, con un rechazo particularmente visceral del cubismo —identificado irremediablemente con el comunista Pablo Picasso— y del surrealismo. Sin embargo, el sector culto de Falange también seguía con interés las experiencias estéticas del fascismo italiano de la época y sus relaciones con el

---

<sup>43</sup> ÁLVAREZ JUNCO, 2009: 258.

futurismo, y pronto comprendieron también cómo una cierta utilización del expresionismo podía ser útil en la creación de mensajes políticos, sobre todo a la luz de la utilización de cartelera política en el bando republicano, innegablemente de mayor calidad. Tanto es así durante el conflicto y acabada la guerra se realizó un exhaustivo archivo de este tipo de propaganda política mediante la creación de la Delegación Nacional de Servicios Documentales<sup>44</sup>.

Hay que tener también en cuenta que la República contaba con superioridad en los medios técnicos disponibles sobre todo en Madrid y Barcelona. De todas formas, las creaciones falangistas no dejaron de contar con artistas e ilustraciones de calidad, como en el caso de Teodoro Delgado, José Escasi o Carlos Sáenz de Tejada, quien fiel a un estilo monumentalista de inspiración italiana, colaboraría en *Vértice* y realizaría por ejemplo, ilustraciones para acompañar el *Cara al sol*, así como carboncillos con escenas de la guerra, que aunque nunca se salían de la pintura figurativa, presentaban una evidente idealización de los personajes representados. Esta línea estética encuentra su justificación intelectual en el pensamiento de Ernesto Giménez Caballero y su idea de conjunción de realismo e idealismo, que identificaría a un arte moderno específicamente español y que se tradujo principalmente en artículos literarios o breves ensayos publicados en *Acción Española* a principios de la década de los 30 o ya durante el franquismo en *Escorial* o *Vértice*.

Fue, por tanto, en el seno del falangismo donde encontramos las pocas creaciones de calidad que, tímidamente eso sí, se salen del academicismo y tradicionalismo imperante al final de la guerra. En la producción artística, por ejemplo, no se puede afirmar que existiera un arte falangista, aparte de ciertas iniciativas individuales, no siempre muy bien acogidas, como en el caso del retrato de José Antonio por José Vázquez Díaz. Esto se debe principalmente al poco interés público en la creación artística de calidad así como a la escasez de recursos de un país devastado física e intelectualmente por la guerra y el exilio.

Los únicos intentos que se hicieron por crear un arte específicamente español se dirigieron hacia el campo de la arquitectura, cuyos los referentes estéticos se remontaban al imperio de los Habsburgo y el monasterio de El Escorial como referente inevitable del que el edificio del Ejército del Aire en el madrileño barrio de Moncloa es uno de los ejemplos más representativos. De todas formas, la precaria situación económica hizo que muchos de estos

---

<sup>44</sup> Toda la cartelera recogida por este y otras instituciones franquistas son hoy accesibles desde la página Web del Centro Documental de la Memoria Histórica del Ministerio de Educación y Cultura en <http://pares.mcu.es/cartelesGC/> (último acceso 18/09/2015).

proyectos no se realizaran nunca, o tardaran décadas en llevarse a cabo, como ocurrió con el propio Valle de los Caídos. No debemos olvidar tampoco que las élites franquistas estaban más ocupadas en el reparto de puestos de poder que habían quedado vacantes en las escuelas de arte y en la universidad que en la producción artística o científica. Los medios de comunicación de masas constituyeron, por tanto, un foco de interés reseñable para las autoridades franquistas, y aquí el falangismo también tendría alguna relevancia, como ya dijimos, en particular durante la Guerra Civil y los primeros años de dictadura hasta la, ya previsible desde mediados de 1942, derrota de las potencias del Eje, y la pérdida del soporte técnico y económico que las mismas prestaban a la naciente industria audiovisual española.

### **2.3. La visión joseantoniana**

En consonancia con la función ideológica que ocupaba el falangismo durante la Guerra Civil y los primeros años de la posguerra, su simbología e ideario fueron utilizados en varias producciones cinematográficas, así como en los reportajes del Noticiario Español y primeros boletines del No-Do. La constante referencia, si bien siempre en segundo plano respecto a Franco, a José Antonio Primo de Rivera encuentra su máxima expresión cinematográfica en la película *¡Presente!* (1939). Aquí se nos narra la exhumación del cadáver del líder falangista, fusilado en Alicante en noviembre de 1936 por los republicanos, y su traslado a El Escorial en una de las celebraciones de su figura que se repetirían ocasionalmente a lo largo de la dictadura [fig. 6]. De todas formas, como es conocido, las menciones al fundador de la Falange se irán atenuando, ya incluso durante la Guerra Civil, con el objetivo obvio de no eclipsar la imagen de jefe supremo del General Franco, y mostrarnos a este último como legítimo sucesor de la cruzada ideológica.

En este breve documental, José Antonio se presenta desde un principio al espectador como un joven intelectual preocupado por la situación política española —de hecho aparece rodeado ya en las primeras escenas de discípulos de José Ortega y Gasset como el ya mencionado Ledesma Ramos—, también como un personaje beato, acentuado por el acompañamiento de música coral, así como un líder político y militar. Compendio, en definitiva de los valores que reclamaba la Falange para los nuevos españoles y que sólo unos pocos podían poseer: el compromiso con la “regeneración” de una España desgarrada por la política, el profundo sentimiento religioso y la capacidad de mando y decisión.

La justificación intelectual del Falangismo fue obra también del propio José Antonio, pródigo en conferencias y escritos, en particular a partir de la muerte de su padre en marzo de 1930, cuando su dedicación a la abogacía fue dejando paso a un creciente compromiso

político. En una entrevista concedida el 13 de marzo de 1930 en el *Heraldo de Madrid* aseguró: “¡En fin!... De política ya hablaremos cuando pasen unos años. Esas cosas son como las bofetadas: no se anuncian, se dan. Ya tendremos ocasión —dice bromeando— cuando yo sea dictador de España”. Tan pronto como en julio de 1930, en una charla pronunciada en el local de la Unión Monárquica Nacional en Villamarín (Jerez), establecía “el ideario para la acción futura de los defensores de la memoria del general Primo de Rivera”<sup>45</sup>, donde el joven José Antonio demostraba su preocupación por la “unidad nacional” y la disciplina, así como una desconfianza total de la democracia y del sistema de partidos. Pero quizás el texto más representativo del ideario de Primo de Rivera sea el discurso pronunciado con motivo de la fundación de Falange Española. En él vuelven a aparecer las ideas de unidad necesitada de una defensa férrea por parte del Estado y sus fuerzas de seguridad:

La Patria es una unidad total, en que se integran todos los individuos y todas las clases; la Patria no puede estar en manos de la clase más fuerte ni del partido mejor organizado. La Patria es una síntesis trascendente, una síntesis indivisible, con fines propios que cumplir; y nosotros lo que queremos es que el movimiento de este día, y el Estado que cree, sea el instrumento eficaz, autoritario, al servicio de una unidad indiscutible, de esa unidad permanente, de esa unidad irrevocable que se llama Patria.

Otro aspecto que no podía faltar en este resumen del ideario político falangista es la relevancia de la religión católica, esencia histórica de España según la idea de la historia que las élites conservadoras habían promovido a partir del siglo XIX<sup>46</sup>:

Queremos que el espíritu religioso, clave de los mejores arcos de nuestra Historia, sea respetado y amparado como merece, sin que por eso el Estado se inmiscuya en funciones que no le son propias ni comparta —como lo hacía, tal vez por otros intereses que los de la verdadera Religión— funciones que sí le corresponde realizar por sí mismo. Queremos que España recobre resueltamente el sentido universal de su cultura y de su Historia.

---

<sup>45</sup> 1º. Unidad nacional indestructible; 2º. Supremacía del interés de España frente a todos los intereses políticos partidistas; 3º. Exaltación del sentimiento nacional como principio informador de nuestra política; 4º. Reconquista de la independencia económica de España; 5º. Establecimiento de una disciplina civil consciente, severa y de alto espíritu patriótico; 6º. Existencia de un Ejército y una Marina capaces de mantener en todo momento el prestigio de España (PRIMO DE RIVERA, 1962: 37).

<sup>46</sup> ÁLVAREZ JUNCO, 2009: 394 y ss.



Esas mismas élites que aparecen ahora como directoras de una nación perdida por la democracia liberal, aquí las críticas al sistema parlamentario parecen copiadas del ideario nacional-socialista de Hitler, ahondando en la idea que mostrara *¡Presente!*, un José Antonio educado, preparado para la tarea de liderar un país<sup>47</sup>:

Yo quisiera que este micrófono que tengo delante llevara mi voz hasta los últimos rincones de los hogares obreros, para decirles: sí, nosotros llevamos corbata; sí, de nosotros podéis decir que somos señoritos. Pero traemos el espíritu de lucha precisamente por aquello que no nos interesa como señoritos; venimos a luchar porque a muchos de nuestras clases se les impongan sacrificios duros y justos, y venimos a luchar por que un Estado totalitario alcance con sus bienes lo mismo a los poderosos que a los humildes. Y así somos, porque así lo fueron siempre en la Historia los señoritos de España. Así lograron alcanzar la jerarquía verdadera de señores, porque en tierras lejanas, y en nuestra Patria misma, supieron arrostrar la muerte y cargar con las misiones más duras, por aquello que precisamente, como a tales señoritos, no les importaba nada.

Otro aspecto destacable del ideario falangista es tanto el recurso a la violencia como el elogio de la vida militar, que aparecerían también en el citado discurso:

Y queremos, por último, que si esto ha de lograrse en algún caso por la violencia, no nos detengamos ante la violencia. Porque, ¿quién ha dicho —al hablar de “todo menos la violencia”— que la suprema jerarquía de los valores morales reside en la amabilidad? ¿Quién ha dicho que cuando insultan nuestros sentimientos, antes que reaccionar como hombres, estamos obligados a ser amables? Bien está, sí, la dialéctica como primer instrumento de comunicación. Pero no hay más dialéctica admisible que la dialéctica de los puños y de las pistolas cuando se ofende a la justicia o a la Patria. Esto es lo que pensamos nosotros del Estado futuro que hemos de afanarnos en edificar.

Al fin y al cabo, también coincidente con las ideologías totalitarias del periodo de entreguerras, José Antonio abogaba por la creación de un nuevo ciudadano, de la refundación de las bases de la comunidad nacional

---

<sup>47</sup> Esta idea de los más preparados para dirigir un pueblo, por otra parte, comenzaba a ser legitimada científicamente por las obras de los sociólogos italianos Gaetano Mosca y Vilfredo Pareto, quienes publicaran sus influyentes trabajos a finales de siglo XIX y principios del XX, y que por cierto tendrían contradictorias relaciones con el fascismo italiano.

Pero nuestro movimiento no estaría del todo entendido si se creyera que es una manera de pensar tan sólo; no es una manera de pensar: es una manera de ser. No debemos proponemos sólo la construcción, la arquitectura política. Tenemos que adoptar, ante la vida entera, en cada uno de nuestros actos, una actitud humana, profunda y completa. Esta actitud es el espíritu de servicio y de sacrificio, el sentido ascético y militar de la vida<sup>48</sup>.

De todo lo anteriormente expuesto quedan claros los ejes sobre los que bascula la nueva ideología, pero también se evidencia la naturaleza del movimiento político, surgido de los medios intelectuales de la extrema derecha adherida a los principios del fascismo. Esto es importante en nuestra exposición, porque gran parte de las políticas culturales que se desarrollaron desde sus círculos de influencia a lo largo del franquismo fueron concebidas por y para la intelectualidad falangista, causa más que probable de la indiferencia, y a veces la hostilidad, tanto de los mandos militares como de las clases populares hacia dicho proyecto estético-cultural.

#### **2.4. En búsqueda de estilo para un cine falangista**

Una de las aportaciones que más nos interesa para el desarrollo de nuestro argumento es la de Ernesto Giménez Caballero, tanto por su valía y reconocimiento intelectual, como por su cercanía con el mundo del cine. De hecho, “GeCé” fue uno de los primeros pensadores en acercarse de manera “seria” a la cinematografía, a la que dedicaría una sección periódica en *La Gaceta Literaria* que creara en 1927, y cuya dirección delegó en Luis Buñuel. Junto a él crearon el Cineclub Español como medio de difusión de la cultura cinematográfica en el Madrid de 1930. El propio Giménez Caballero dirigió un cortometraje titulado *Esencia de Verbena* (1930) donde la aplicación de la mezcla de idealismo y realismo que mencionamos con anterioridad se combina con la tensión entre vanguardia y costumbrismo que representan por un lado el montaje del corto (pródigo en *travellings* circulares y superposiciones de planos para formar imágenes poliédricas) y por el otro el asunto tratado: las fiestas populares de Madrid.

Fiel a su compromiso con la creación cinematográfica, y aceptados ya los principios del falangismo, escribiría en 1935 un influyente artículo en *Acción Española*, donde traslada el ideario de José Antonio y los suyos a la creación artística en general y en particular a la creación cinematográfica. Para ello comienza su alegato con una condena de la figura del artista y del intelectual “que siente ya la angustia, insostenible por más tiempo, de su

---

<sup>48</sup> PRIMO DE RIVERA, 1939: 15-26.

dispersión, de la rotura de su hermandad”. Su modelo, al igual que el de la mayoría de los falangistas sería la Alemania de Hitler y la Italia fascista, pero curiosamente también la Rusia soviética, que “tornan al artista como «cofrade» encuadrado y uniformado, frente a la despeinada y aviolinada y enchalinada y antisocial *alma bohemia*”<sup>49</sup>. Giménez Caballero continúa su argumento apostando por un encuadramiento del artista dentro de un cuerpo estatal de corte corporativo, al estilo de la *Carta del Lavoro* italiana de 1927, esto es, combinando a un tiempo el gremialismo medieval y el autoritarismo estatal inspirado en el fascismo italiano.

En la segunda parte del artículo, en la que ya se centra en la producción cinematográfica, vuelve a defender las raíces medievales de la creación artística incidiendo en que España es un país donde el Renacimiento nunca cuajó, volviendo a uno de los mitos de la mentalidad nacional-catolicista, y recurriendo de nuevo a la comparación con Rusia: “El cine ha clasificado a España —como a Rusia y como a otras culturas rurales o antiguas— en pueblo «antilibresco», en pueblo «antirrenacentista», en pueblo apto a una nueva Edad Media”. Rusia, afirmaría Giménez Caballero, sería capaz de desarrollar una industria cinematográfica que España no podía todavía alcanzar por su dependencia del celuloide y de la técnica extranjera, tras lo que concluye:

El día que España logre resolver sus medios de producción en cine tiene, quizá, una de las más altas y profundas tareas morales de Europa.

País católico, esencialmente romano, de genio universal, quizá le está reservada a España la labor de crear un cine de ecumenidad moral. Un cine que supere al del tipo individualístico, capitalista y occidental, y, al mismo tiempo, que supere también al cine soviético, de masas absolutas, de subversión social.

Tal vez sea esa —debía ser esa— la labor de una Italia fascista en el cine. Pero si Italia no lo realizase, a pesar de todos sus esfuerzos nobles y loables, dios sabe si ello será la gloria de un futuro cine español, creado con genio de España: es decir, con genio universo y catolicista.

Tan relevante pareció el texto a los responsables de *Primer Plano* que reeditaron extractos del mismo en su número de noviembre de 1940. El mes siguiente, en esa misma revista se publicó otro artículo anónimo titulado “Ni un metro más”, que reiteraba los mismos presupuestos y defendía “un cine que exalte el trabajo y el auténtico sentido

---

<sup>49</sup> GIMÉNEZ CABALLERO, 1935: 99.

revolucionario de una clase social que tiene que cumplir una alta y trascendente misión en pro de la elevación de España”<sup>50</sup>.

Tenemos por tanto aquí una aplicación al mundo del celuloide de la filosofía joseantoniana en torno a las constantes doctrinarias: unidad de la patria, sindicación vertical (corporativismo), religión, disciplina... Estos temas se repiten en varios escritos de la época de primera hornada falangista, como la crítica al artista moderno que aparece también en *Vértice* de la mano de un tal R. Calleja bajo el significativo título de “Picasso, Matisse y los niños deficientes”, donde asegura que el “Arte contemporáneo en muchas de sus realizaciones consagradas, se aproxima a lo salvaje, al o infantil, a lo deficiente mental”<sup>51</sup>. También la reivindicación del trinomio patria, familia y religión, que hace el director italiano Augusto Genina a tenor del estreno de su film *Sin novedad en el Alcázar* (1940):

*Potemkine* significaba el film de la revolución destructora. *El Alcázar* lo es de la revolución constructiva [...] *Potemkine* turbó las masas, desviándolas de su justo camino. Me atrevo a predecir que *Sin novedad en el Alcázar* servirá para afianzar en ellas los nobles ideales de la revolución e indicar, especialmente a los jóvenes, el camino a seguir. Patria, familia y religión operan el milagro del Alcázar. ¡Ojalá que las nuevas generaciones españolas comprendan que en este trinomio se basan la prosperidad, el porvenir y la grandeza de sus destinos futuros!<sup>52</sup>

La referencia al *Acorazado Potemkin* (Serguéi Einsestein, 1925) no es baladí para el tipo de cine que se pretendía impuslar desde el fascismo italiano y el falangismo español. Tal y como decía Giménez Caballero, el cine fascista debía ser una alternativa al cine norteamericano (burgués y apolítico) y al constructivismo soviético (“popular” y revolucionario). La impresión, sin embargo, que había causado la película de Einsestein alertaba de la posibilidad política del cine.

Siguiendo el argumento de Vicente J. Benet<sup>53</sup>, en la década de los años veinte nos encontramos con tres modelos de montaje que en gran parte decidirán el cine de años venideros: el modelo estadounidense desarrollado por directores como Edward Porter o David W. Griffith basado en la narración continua también llamado estilo de continuidad (basado en la ilusión de realidad, donde se esconde el aparato cinematográfico de la vista del espectador y la consecución de planos sigue un flujo aparentemente continuo, que sin

---

<sup>50</sup> *Primer Plano*, nº 7, 1-XII-1940.

<sup>51</sup> *Vértice*, nº 17, diciembre 1938.

<sup>52</sup> *Primer Plano*, nº 3, 3-XII-1940.

<sup>53</sup> BENET, 2004: 92-107.

embargo depende del montaje del director), el cine constructivista ruso que aboga por el montaje con intención política y lo que se ha dado en llamar el cine expresionista alemán, centrado en la psicología de sus personajes (la mayoría locos o enfermos) y los contrastes de planos e iluminación. De estos tres estilos el que más se acercaba a las intenciones políticas era el constructivismo, que como ya dijimos asumiría Hitler<sup>54</sup>, renegando de la tradición expresionista y apostando por el cine de una joven actriz y directora para la realización del cine eminentemente político del Tercer Reich, Leni Riefensthal. En Italia y España, sin embargo, el cine específicamente político, pero también el comercial, recurriría a los modelos de ficción, esto es el modelo narrativo de continuidad, pero incluyendo también trucos de montaje para realzar momentos especialmente emotivos o políticos.

En el propio film de Genina, la tradición constructivista rusa se hace evidente en la manera de rodar los bombardeos republicanos sobre la fortaleza toledana, intercalando planos generales de multitud huyendo con primeros planos de mujeres y niños aterrorizados al estilo de la famosísima secuencia de la escalera del puerto de Odessa en el *Acorazado Potemkin*, o de las tomas aéreas del despertar de la ciudad desde la plaza o de la playa de *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, cineasta por cierto fuertemente influido por el futurismo italiano en sus años de aprendizaje [Figs. 7-12]. Igual que en el filme de Einsestein, la escena viene precedida de imágenes de niños y madres en actitud distendida, sonrientes, como contraste al momento de pánico que se acerca. También aquí el ejército atacante aparece sin rostro, inhumano, representado por los aviones y las bombas que lanzan desde lo alto, lo que hace identificarse al espectador aún más con las víctimas a la vez que destaca la fuerza asesina de la maquinaria de guerra enemiga.

## 2.5. El fracasado cine falangista

Sin embargo, y aparte de esta y otras coproducciones con la Italia de Mussolini, el proyecto estético del fascismo español aplicado al cine tuvo apenas un par de filmes de ficción genuinamente falangistas y, como en el caso de la pintura, no contaron con muy buena acogida. Especialmente significativo es el caso del filme *Rojo y Negro* (Carlos Arévalo, 1942), exhibido poco después del estreno de la película escrita por Franco, *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), y puesta fuera de circulación menos de un mes después de su estreno<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> HITLER, 2008: 167.

<sup>55</sup> MONTERDE, 2009: 190.

La película de Arévalo, basada en una idea y guión propio y considerada generalmente por la historiografía como puramente falangista, es un filme de inusitada calidad en comparación con las producciones de propaganda política realizados tras la guerra. El cartón piedra, los personajes esencialmente buenos o malos y las visiones maniqueas de la historia se ven contrastadas aquí por un rodaje cuidado con un simbolismo cercano a las actitudes de vanguardia —utilizando incluso planos de los filmes de Eisenstein—, una soberbia actuación del personaje principal, Luisa (interpretado por Conchita Montenegro), así como la presentación de los republicanos como incultos y manipulables, pero en el fondo seres humanos que se adaptan al curso de la historia. El filme comienza con la asistencia al desfile de los soldados que embarcan a Marruecos entre opiniones enfrentadas de los asistentes al mismo. En esta primera referencia política ya se destila el punto de vista del filme, en particular a través de la conversación entre los niños tras leer una octavilla que exhorta a los soldados a desertar (6:40) [fig. 13]. Miguel, mientras Luisa termina de leer, le dice: “Lo mismo dice mi padre, que dejan matar los soldados a favor de los ricos”, a lo que la niña contesta airada: “¡Tonterías! si mataran a tu padre o a mí... ¿Qué harías tú?”. “¡Hombre, claro! Al que os tocara a ti o a mi padre, le tiraba un...” Luisa, ahora investida de argumentos sentencia: “Pues si han matado a nuestros soldados, tenemos que vengarnos”. Miguel entonces intenta calmar a su compañera: “Bueno, sí. Pero no hay que dejarse llevar sólo de...” A lo que la niña contesta con un despectivo “¡Bah!”. En esta escena, como a lo largo del filme, es Luisa la que parece llevar razón. Sin embargo, ya se intenta suavizar la confrontación política, a la vez que se deja ver cierto grado de razonamiento en las palabras de Miguel. Sigue una secuencia en la que tras hacer sangrar a Miguel, éste le da la mano andando hacia lo alto de una montaña mostrando una primera idea de reconciliación [fig. 14].

La mayor parte de la acción, sin embargo, se sitúa en el Madrid republicano, donde la tensión política se deja ver claramente a través de la puesta en escena que muestra una ciudad empapelada con carteles políticos, pero sobre todo con el enfrentamiento político de Miguel y Luisa, ya adultos y pareja, él como miembro activo del Partido Comunista y ella falangista. Este enfrentamiento se pone en evidencia cuando éste encuentra una pequeña insignia de Falange en el bolso de Luisa, lo que desemboca en una breve discusión zanjada por ella: “Miguel, no me comprendes. Como no comprendes lo que delante de ti pasa”. Lo que pasa es, de nuevo, que se encuentran en una ciudad donde la tensión social y política se muestra a partir de *crescendo* de imágenes con incendios, noticias de periódicos, diputados discutiendo en el Congreso —escena en la que coincidió en el rodaje con el equipo de *Raza*,

por cierto—, en contraste con hombres con los ojos tapados, discusiones de intelectuales, mítines e incendios en *collages*, hasta que aparece un falangista triunfal rompiendo la pantalla con su espada que anuncia las imágenes de la “rebelión” sobreimpresionadas sobre una bandera franquista.

A partir de este momento comienza la tercera, última y más larga parte del film, titulada “la noche”, centrada en las actuaciones quintacolumnistas de Luisa, que personifica la propia experiencia del director durante los años de la Guerra Civil<sup>56</sup>. Otra señal de agencia autobiográfica podría ser la referencia al pintor de vanguardia, además de actor y director, Alfonso Ponce de León, parte del grupo de falangistas que permaneció en Madrid durante la guerra y fue asesinado en 1938 en la checa de Fomento [figs. 15 y 16]. En esta misma checa se desarrolla parte del argumento de este tramo de la película, donde cae prisionera Luisa y donde asiste también regularmente Miguel. Él aparece dialogando con sus “camaradas” sobre la idoneidad de los asesinatos políticos hasta que descubre que Luisa se encuentra detenida. Corre a buscarla pero ya ha salido un camión con varios detenidos hacia la pradera de San Isidro. Allí encuentra su cuerpo inerte tras lo que divisa una pintada: “Manifestaos contra la pena de muerte. CNT-FAI”, a la vez que aparece el rostro desencajado de Miguel sobreimpresionado con escenas de fusilamientos. En este momento aparece un camión de milicianos sobre el que dispara desesperado y muere en el tiroteo brazos en cruz. El letrero de fin aparece sobre banderas de la cruz de Borgoña, la falangista y finalmente la franquista.

La película, como dijimos, apenas duró tres semanas en cartel, y mucho se ha especulado sobre la posible prohibición del film desde que apareciera una copia en los almacenes de la productora de la película, CEPICSA, en 1996. Sin embargo, la hipótesis más plausible es la que apunta Ríos Carratalá, según la cual por un lado Arévalo se negó a realizar el filme escrito por Franco para dedicarse a su propio proyecto, y por otro lado se especula con la amistad del banquero y presidente del consejo de administración de la productora, Pedro Barrié con el propio dictador, para quién el olvido del film podría producir considerables beneficios personales, así como para la propia CEPICSA, que se beneficiaría en adelante del más lucrativo negocio de la distribución<sup>57</sup>.

Tras este episodio, quedaban disuadidos todos aquellos que intentaran desviarse del modelo implantado por *Raza* como ejemplo de filme propagandístico, a desistir de sus

---

<sup>56</sup> RÍOS CARRATALÁ, 2008.

<sup>57</sup> RÍOS CARRATALÁ, 2008.

propósitos. Tanto la censura como los poderes fácticos que se estaban constituyendo alrededor de Franco se encargaban de configurar una ideología conveniente al mantenimiento del poder del dictador sin mayores veleidades ideológicas más allá del nacional-catolicismo militarista que se implantaría cada vez con mayor fuerza, en particular tras la derrota de las potencias del Eje. Los roces entre militares y falangistas, de todas formas, venían de lejos, y una de sus consecuencias sería la crisis política del 5 de mayo de 1941. Serrano Suñer sería sustituido como Ministro de la Gobernación por el coronel monárquico Valentín Galarza —un conocido enemigo de la Falange—, que a su vez reemplazaría inmediatamente a varios funcionarios del Ministerio y semanas después a Tovar y Rídruejo de la Delegación y la Dirección General de Propaganda respectivamente.

## **2.6. Nieves Conde y el “caso *Surcos*”**

La otra película que de manera general se considera dentro de este mismo proyecto estético-político se trata de una producción ya de la década siguiente, y en cuyo guión colaboraría el escritor Gonzalo Torrente Ballester. Hablamos de la célebre *Surcos* (1951), dirigida por el también falangista Nieves Conde y su ácido retrato de la vida en la ciudad. El filme comienza con un texto de Eugenio Montes sobreimpreso sobre el camino de un tren que se supone es el que lleva a la urbe: “hasta las últimas aldeas, llegan las sugerencias de la ciudad convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducir las, estos campesinos, que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio, que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo”.

El ambiente urbano aparece desde el principio de manera hostil cuando una familia emigra desde el pueblo y aparece en la estación de Atocha, donde enseguida les reprochan “no saber por dónde andan”. Las recriminaciones a la imagen y actitudes del campesino —de paleta se le señala varias veces— por parte de los madrileños son una constante a lo largo de la película. Una de las escenas más tristemente reconocibles por todo espectador es cuando el padre acude a la “oficina de colocación” (el Sindicato Vertical) a buscar trabajo, y en la cola de la ventanilla se comenta “vienen a quitarnos el trabajo” (12:09). En esta significativa escena, uno de los hombres que espera en la cola se queja de “los del campo” a otro que también está esperando, al que le pregunta: “¿De dónde habrán salido?”. El compañero contesta jocosamente “¡A lo mejor resultan del barrio de Salamanca!”. Entonces otro que forma parte de la conversación se dirige a ellos “Oye, tú. ¿De dónde habéis



salido?”. Manuel hijo, tímido, asiente: “Venimos del campo”. Manuel padre entonces le espeta a su hijo: “¡Cállate!”, lo que resulta en otro motivo de chanza para los otros trabajadores que continúan: “¡Vaya! ¿Es que le tiene usted prohibido el hablar? [...] Esta gente no viene más que a reventarlo ¡Por si fuéramos pocos!”. Entonces uno de ellos le recuerda: “Después de todo, tú también has venido del campo”, para terminar una conversación en la que todos salen retratados con un “Eran otros tiempos, y entonces no le sacaba el pan a nadie...”

El argumento, como se puede suponer, gira en torno al fracaso de las expectativas creadas, con su esencial dosis de machismo y apología de la violencia sobre la mujer, cuando el padre pega tanto a la madre como a la hija por dedicarse a esta última a cantar en un cabaret, y no exento de referencias al neorrealismo en el que parece inspirarse la película. El filme también causó una controversia al identificarse como un ataque a las políticas del franquismo, pero esta vez la polémica no afectó tanto a su exhibición como a su reconocimiento como filme de “Interés Nacional” por parte del entonces Director General de Cinematografía y Teatro, José María García Escudero, lo que le valió la sustitución en el cargo poco después.

Otra película también se encontraba en esta ocasión en el fondo de la polémica. Se trataba del film de Juan de Orduña *Alba de América* (1951), que narraba la versión más cara al franquismo, pues estaba promocionado por el Consejo de Hispanidad<sup>58</sup>, sobre la conquista del Nuevo Mundo, y que daba por sentado la clasificación de Interés Nacional, con el reconocimiento político y económico que ello conllevaba. Doce días después de la dimisión de García Escudero, *Alba de América* recibía la mención de Interés Nacional poniendo punto y final al segundo intento por parte del falangismo de plasmar su ideario en una película de ficción. Ciertamente es que en esta ocasión las circunstancias políticas de la época eran mucho más difíciles para realizar dicho proyecto, y de ahí el mérito del film de Nieves Conde.

No sería la única ocasión en la que el director segoviano se toparía con la censura del régimen. Tras unos años donde estrenaría cuatro filmes de diversa calidad, en 1956 se exhibiría *Todos somos necesarios*, donde se narra la historia de un médico que sale de la cárcel y su difícil reinserción en la sociedad. La mayor parte de la película se sitúa en un tren que lleva a la ciudad al médico y a sus dos compañeros de presidio. Cada uno de ellos de una extracción distinta, la película resulta en un tímido alegato por la armonía interclasista.

---

<sup>58</sup> GUBERN, 1975: 33.

Esta idea de reconciliación nacional y de reintegración de los condenados por el régimen, ya intentada por Arévalo, suscitaría de nuevo recelos, y la película se estrenaría con ligeros cambios en el guión.

Más problemas le causaría su siguiente film, *El inquilino* (1957), cinta que sufriría al menos siete cambios y supresiones, debido al contenido crítico del filme: la dificultad de Evaristo (Fernando Fernán Gómez) para encontrar un piso tras el decreto de derribo de su propia casa. En otro ácido retrato de las, cada vez más claras, políticas capitalistas del gobierno, la situación de la vivienda y su precariedad se ponen aquí en el centro de la reflexión. La película pasaría sin problema la autorización del guión y rodaje por parte de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Información, para ser de nuevo fulminantemente suspendida su exhibición hasta dos años después, a petición del Ministerio de Vivienda, cuando sufra cambios tan importantes como el del propio final del filme. Según el guión original, Evaristo y su familia se instalaban en la calle y terminaban siendo acogidos por un grupo de trabajadores, final que sería sustituido por un elogio de las políticas del Ministerio de Vivienda, con el padre de familia encontrando un hogar de nueva construcción y con un plano panorámico sobre el Madrid de finales de los 50.

Tras estas experiencias, Nieves Conde recataría su crítica desde la extrema derecha española, sin por ello dejar de mostrar aspectos típicos del falangismo como el elogio del corporativismo ya presente en *Todos somos necesarios* (1956), o la crítica del capitalismo especulador en, por ejemplo, *Don Lucio y el hermano Pío* (1960), donde se equipara el latrocinio con la cultura norteamericana (45'23'') y los especuladores con "cuentistas" (72'00''). Un año antes del estreno de este último trabajo de Nieves Conde se aprobaba el primer Plan de Estabilización, que abriría una nueva etapa donde la "revolución nacional-sindicalista" no tendría ya ningún sentido. Las rencillas entre la Falange y el Ejército se remontan hasta tiempos de la Guerra Civil y acabaron, como ocurriría en la esfera cultural, con el predominio de la opción castrense de inspiración nacional-católica. La capacidad de adaptación de la dictadura franquista le permitió apoyarse en las milicias falangistas y carlistas durante el conflicto bélico español y después internacional para consolidar su propia posición. La pérdida de influencia de Falange tuvo varios hitos, como el Decreto de Unificación de Falange y la Comunión Tradicionalista, el incidente de Begoña, la condena de Hedilla o la progresiva relegación de Serrano Suñer.

Sin embargo, y desde que comenzó la guerra, Falange fue principalmente un instrumento de propaganda y de captación de jóvenes combatientes. Sus labores de

comunicación política, como hemos visto, fueron apreciadas y aprovechadas por el bando golpista, y durante los primeros años de la dictadura la mitología pseudo-revolucionaria y la conversión de José Antonio en un símbolo tras su fusilamiento, sirvieron también como escaparate ideológico. El Nuevo Estado necesitaba exclusivamente propagandistas, mártires y soldados, como confirmaría Franco con motivo del Decreto de Unificación:

El movimiento que hoy nosotros conducimos es justamente eso: un movimiento, más que un programa, y como tal está en proceso de elaboración y sujeto a constante revisión y mejora a medida que la realidad lo aconseje. No es cosa rígida ni estática, sino flexible...

Ante todo, Falange Española de las JONS, con un martirologio no por reciente menos santo y potente que los mártires antiguos e históricos, aportaba masas juveniles y propagandas recientes que traían un estilo nuevo, una forma política y heroica del tiempo presente y una promesa de plenitud española [...] Otras fuerzas y elementos encuadrados de diferentes organizaciones y milicias también acudieron a la lucha. Todas esas aportaciones al 17 de julio (vértice decisivo para el combate final que aguarda a nuestra Historia) han luchado hasta ahora encuadradas en lo militar por los cuadros de mando de nuestro Ejército glorioso, y en lo político y civil por sus respectivos grupos, jefes y consignas [...] queremos milites, soldados de la fe y no politicastros, ni discutidores<sup>59</sup>.

Tras los reveses de la Alemania nazi y la caída de Mussolini, la dictadura comenzó un lavado de cara que no evitó la condena de las Naciones Unidas al acabar el conflicto. Falange había hecho su labor durante la guerra, y muchos de sus integrantes fueron premiados con inofensivos puestos en las administraciones locales, creando redes de dependencia que aseguraban su fidelidad al régimen. Los verdaderos órganos de poder, los ministerios, serían copados por generales afectos al Caudillo en su mayoría, sin dejar de dotar de algún puesto más o menos relevante a algún falangista leal, como a José Antonio Girón en el Ministerio de Trabajo, pero siempre en minoría con respecto a las distintas facciones de la derecha franquista.

La realidad aconsejaba adaptarse a los nuevos tiempos, como señalamos arriba, y hasta el fin de la dictadura, Falange, que ahora era Movimiento, se fue convirtiendo en un órgano burocrático donde la ideología no tenía lugar. La simbología y el mártir José Antonio servían de tanto en tanto al dictador para apelar al patriotismo cada vez que las naciones

---

59 Discurso publicado en el *ABC de Sevilla* el 20-IV-1937.

democráticas condenaban su régimen, pero era cada vez más claro que el fascismo español y su ideología no era sino una incómoda herencia para la dictadura militar aislada internacionalmente y en lucha por su supervivencia.

El cine español, por su parte, había decidido permanecer igual de autárquico que su Gobierno. Las veleidades estilísticas de Carlos Arévalo tardarían mucho en ser retomadas por osados directores como Manuel Mur Oti, o ya muy entrados los 60 por otros como Pere Portabella. La estética del cine del franquismo sólo haría ciertas concesiones hacia el movimiento neorrealista, y eso de manera tardía y en no pocas ocasiones desvirtuada de su crítica social. La *Nouvelle Vague* encontró un pálido reflejo en el cine de la Escuela de Barcelona, con un éxito incluso menor que lo que se dio a conocer como Nuevo Cine Español. El melodrama con fondo “de Cruzada”, el cartón piedra del ciclo histórico y más tarde del religioso sólo fueron reemplazados por la comedia desarrollista de bajo presupuesto para, con la llegada y extensión del cine en color, hacer del cuerpo femenino el principal referente estético de gran parte del cine de ficción de los últimos años de la dictadura. España había perdido de nuevo el tren cultural europeo, y su producción cinematográfica era un triste reflejo de los daños infligidos en la potencialidad de la creatividad nacional.

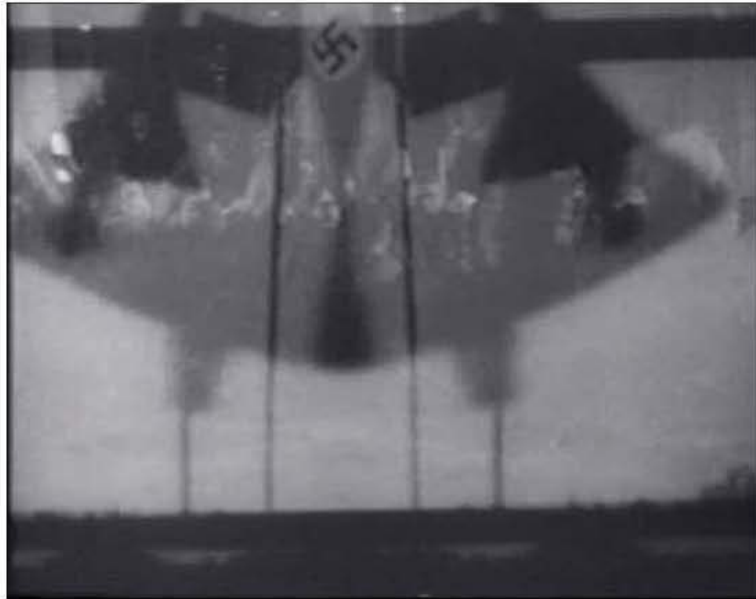


Fig. 3 Arriba, fotograma de *El triunfo de la voluntad* (Leni Riefenstahl, 1932)

Figs. 4 y 5. Carteles de la Guerra Civil



Fig. 6. Daniel Vázquez Díaz (1938-40) *José Antonio*





Figs. 7- 12 Secuencia del primer bombardeo del Alcázar (23'47'' – 24'51''). *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940)







Arriba, figs. 13 y 14. *Rojo y negro*  
(Carlos Arévalo, 1942). Secuencias  
06:39 y 10:06

Derecha, fig. 15 Alfonso Ponce de  
León (1936) *Autorretrato - Accidente*

Abajo, fig. 16. *Rojo y negro*. Secuencia  
74:54





## PARTE II. La estrategia propagandística y su evolución

El establecimiento de una autoridad política propia corría en paralelo a la organización de una nueva legalidad. El golpe de Estado obligaba a los rebeldes a crear estructuras y discursos que justificaran una guerra fratricida que, de manera más o menos inesperada, se presentaba larga y disputada.

Las principales dificultades a resolver eran el liderazgo y la coordinación de los distintos frentes una vez que las principales ciudades se mantuvieron leales a la República. El primero se solventó durante el verano del 36, fecha en la que ya era evidente el fracaso del golpe de Estado y su conversión en Guerra Civil. En ese momento, la heterogénea coalición golpista se puso bajo tutela del Ejército. El primer paso en esa dirección fue la creación el 23 de julio de la Junta de Defensa Nacional (y el *Boletín Oficial de la Junta*, tres meses después del Estado, que publicaba los decretos por ella aprobados), compuesta por los generales Fidel Dávila, Emilio Mola, Miguel Ponte, Andrés Saliquet y Miguel Cabanellas como presidente, así como los coroneles Moreno y Montaner. Nótese que la muerte del que se veía como cabeza de la revuelta, el general Sanjurjo, se produjo tres días antes de la constitución de la Junta. Fue entonces cuando Mola comenzó la creación de una estructura administrativa que les permitiera una mayor coordinación militar así como en la comunicación con la diplomacia extranjera<sup>1</sup>. A la Junta se unirían Franco, Queipo de Llano y Luis Orgaz en agosto, tras el establecimiento del puente aéreo entre Marruecos y la península y el desembarco de las primeras tropas sublevadas en el puerto de Algeciras. El éxito de esta última operación permitió a Franco presentarse como el general joven y brillante que podía acaudillar la rebelión militar contra el gobierno republicano. Tres días antes de la creación de la Junta, se daba por hecho que el dictador<sup>2</sup> resultante del conflicto sería el general Sanjurjo, cabeza del pronunciamiento fallido de 10 de agosto de 1932 y exiliado en Portugal hasta el nuevo intento de golpe de Estado. Un accidente aéreo al intentar volver a España acabó con su vida y dio comienzo a una soterrada crisis de liderazgo que se dirimiría en los meses siguientes.

Los distintos grupos que formaban la coalición golpista contaban con figuras emblemáticas que les servían de referente. Falange contaba con José Antonio Primo de Rivera como referente inequívoco, y su carisma lo convertían en uno de los más serios

---

<sup>1</sup> TUSELL, 2006: 52.

<sup>2</sup> La creación de un Estado dictatorial se daba por hecho por parte de las formaciones de derechas que estuvieron reclamando esta “solución” con distinta intensidad durante los años de la República y de manera unánime durante la guerra.

candidatos a encabezar la oposición violenta a la República. Sin embargo, se encontraba preso en la cárcel de Alicante y su partido ante una crisis de liderazgo de importantes consecuencias. Por parte de los partidos monárquicos, la muerte del anciano pretendiente carlista Alfonso Carlos I y el esfuerzo bélico les hizo aunar fuerzas, como veremos más adelante, en un proceso que ya había comenzado en los años de la Segunda República. Aspirando a recibir los derechos dinásticos de ambas ramas, Alfonso XIII y su hijo Juan se postulaban como pretendientes al puesto de Jefe del Estado tras el final de la guerra con un respaldo político importante ante la competencia de don Javier de Borbón Parma. Desde el punto de vista político, la Comunión Tradicionalista comandada por Manuel Fal Conde y Renovación Española liderada por Antonio Goicoechea, así como el exiliado Gil Robles a la cabeza de la declinante CEDA, se erigieron como defensores de la opción monárquica.

Ya explicamos en el anterior epígrafe cómo el fusilamiento de José Antonio y el Decreto de Unificación de 19 de abril de 1937 acabaron con las pretensiones falangistas y carlistas a liderar un movimiento que necesitaba encuadrarse en la disciplina militar para lograr ganar lo que se convertía en una larga guerra. Esta excusa sirvió a los mandos militares, y a Franco en particular, para despachar la cuestión de la restauración dinástica<sup>3</sup>. Dentro de este estamento, además del difunto Sanjurjo, Mola y Franco eran los más firmes candidatos, pero el segundo era más joven y con mayor graduación. Además, Franco contaba con un apoyo más decidido de la Italia fascista y la más soterrada ayuda nazi a la hora de enviar equipamiento militar para la causa nacional. Las circunstancias del conflicto a lo largo de la segunda mitad del 36 también favorecían el liderazgo del general gallego. Una larga guerra civil se abría tras el fracaso inicial del golpe, la ayuda por parte de la Unión Soviética al gobierno de la República y la reorganización de las fuerzas leales bajo el Ejército Popular estancaron los avances nacionales hacia Madrid provocando la diversión de los esfuerzos golpistas hacia frentes secundarios como el caso de Málaga. La situación de provisionalidad administrativa se tornó insostenible, debido también a la necesidad cada vez más evidente de obtener un reconocimiento internacional y establecer unos cauces de comunicación oficiales al menos con las naciones que apoyaban la rebelión. Por todo, ello la Junta de Defensa, encabezada por Miguel Cabanellas, por otro lado el general de División

---

<sup>3</sup> Franco mismo desarrollaría un interés creciente en emparentarse con la aristocracia, ambición que por otra parte exhibió tempranamente al instalarse en lujosos palacios durante la guerra. Más adelante adoptó la costumbre de entrar y salir de la iglesia bajo palio, y consiguió emparentar a su hija con el marqués de Villaverde y la hija de éstos, Carmen Martínez Bordiú, con Alfonso de Borbón y Dampierre, nieto del rey Alfonso XIII.

más antiguo del bando golpista, aprobaba el decreto 138 de 29 septiembre (publicado el 30) que nombraba Jefe del Estado y Generalísimo de todos los ejércitos a Francisco Franco. El nombramiento de Franco como jefe indiscutible se produjo pese a las reticencias del propio Cabanellas<sup>4</sup>, que temía que la excesiva concentración de poderes en una persona le permitiera asentarse en el poder, como así fue. Alfredo Kindelán, de quien se supone partió la propuesta lo expresaría así:

Reanudada la junta a las cuatro de la tarde, planteé resueltamente el asunto, sin ambages ni rodeos, encontrando acogida displicente en varios vocales. Hubo la decidida y clara oposición del General Cabanellas, quien sostenía que la cosa le parecía prematura aún, y que no era imprescindible para el mando único que éste recayera en una sola persona, para el mando único que éste recayera en una sola persona, pues había dos modos de dirigir la guerra: por un Generalísimo o por un Directorio o Junta. Yo asentí, precisando: «En efecto, existen esos dos modos de dirigir las guerras; con el primero se ganan, con el segundo se pierden». Por fin, se puso a votación mi propuesta, que fue aprobada con el solo voto en contra del General Cabanellas, fiel a su convicción. Pasóse a votar en seguida el nombre de la persona que había de ser nombrada generalísimo, y como, al comenzar de moderno a antiguo, los dos coroneles se recusaron como votantes, por su grado, yo, para evitar situaciones violentas y romper el hielo, pedí votar el primero y lo hice a favor de Franco, adhiriéndose inmediatamente a mi voto Mola, Orgaz, Dávila y Queipo de Llano, y sucesivamente, los demás asistentes, salvo Cabanellas, quien dijo que, adversario del sistema, no le correspondía votar persona para un cargo que reputaba innecesario<sup>5</sup>.

El Decreto de Unificación culminaría la acumulación de responsabilidades poniendo bajo su mando el partido único recién creado. Todo este proceso no pudo llevarse a cabo sin la labor hagiográfica que caracterizaría toda la dictadura del general. Veamos primero cómo se organizaba la estrategia de comunicación política antes y durante la Guerra Civil para poder estudiar su evolución y la utilización por parte del propio Franco con vistas al asentamiento y legitimación de su poder dictatorial y de su régimen.

---

<sup>4</sup> PRESTON, 1993: 178.

<sup>5</sup> KINDELÁN, 1980: 29.



### ***Capítulo 3. En torno a la Unificación, la prensa del Movimiento y la iniciativa privada***

La estrategia propagandística del régimen de Franco, así como sus discursos legitimadores, sufrieron cambios a lo largo de los 39 años de vida del régimen, muchas veces propiciados por la situación geopolítica, y también ligado a esta, por la situación económica de la propia dictadura. Hay, sin embargo, un patrón que se mantiene, y es el de la dependencia de la iniciativa privada en la producción periodística y cultural, principalmente por la precaria situación económica del Estado hasta bien entrado los años cincuenta. Para controlar el mensaje de lo publicado o exhibido, la censura tenía una importancia capital. Vimos en el capítulo anterior cómo la prensa fascista y, sobre todo la falangista, sirvieron como punta de lanza para la creación de un aparato estatal de propaganda, que por otra parte también se nutrió de la producción carlista, monárquico-conservadora, cedista y católica.

El equilibrio de fuerzas y el aislamiento diplomático de la dictadura después de la Guerra Mundial reforzaron el peso de este último grupo con el ascenso del fiel Gabriel Arias-Salgado ante la declinante estrella de Serrano Suñer. Arias-Salgado culminaría su ascenso con el nombramiento de ministro de Información y Turismo, cargo que desempeñó desde 1951 hasta 1962. La confirmación del éxito de los planes de estabilización y la consolidación de la tecnocracia opusdeísta cerraría la etapa Arias-Salgado, dejando paso libre a Manuel Fraga Iribarne al frente del Ministerio y a la aprobación de la Ley de Prensa de 1966, que sustituiría a la promovida por Serrano en 1938 y significaría la adaptación de la estrategia propagandística a los cambios sociales provocados por la entrada del capitalismo en la economía y sociedad española.

#### **3.1. La propaganda católica hasta 1936**

La adaptación de la Iglesia a la expansión de los medios de comunicación de masa y la extensión de la alfabetización en España daría origen a la Asociación Católica Nacional de Propagandistas (ACNP) creada en 1909 por los sacerdotes Ángel Ayala y Ángel Herrera-Oria, con la intención de llevar a cabo una labor de proselitismo y difusión de la doctrina católica a través de la educación y la prensa escrita. Herrera también fue director de *La Gaceta del Norte* en 1911, experiencia que le animó a comprar al año siguiente, y gracias a la ayuda del

empresario bilbaíno José María Urquijo, el diario *El Debate* como órgano de la ACNP<sup>6</sup>, y promover la creación de la Editorial Católica<sup>7</sup>. La década de 1920 y la Dictadura de Miguel Primo de Rivera contemplaron un crecimiento exponencial de la labor de Herrera, en parte gracias al espectacular aumento de la alfabetización y la escolarización, y en parte gracias al apoyo que la Dictadura prestaría a sus actividades. De un lado, las escuelas y la educación católica fueron abiertamente defendidas, e incluso legalmente favorecidas, por el régimen dictatorial. De otro, la Administración primorriverista nombraría a miembros de la ACNP como gobernadores civiles al mando del Gobierno central<sup>8</sup>.

Por lo tanto, su labor propagandística se intensificó de manera exponencial durante estos años, con la creación de la escuela de periodismo de *El Debate* en 1926 como aspecto más destacable, complementado con la fundación del Centro de Estudios Universitarios (CEU) ya en 1932, año en el que se hace con la presidencia de la Junta Central de Acción Católica Española. En el aspecto estrictamente periodístico, fue a través de la experiencia de *El Debate* como se demostró la viabilidad de un proyecto periodístico católico que daría como resultado una red de periódicos surgidos en los años 30 y entre los que destacan *Ideal de Granada*, *El ideal gallego*, *Hoy* o el vespertino madrileño *Ya*<sup>9</sup>, así como una agencia de noticias propia, *Logos*, creada en 1929<sup>10</sup>. La ambición política de Herrera le lleva a fundar Acción Nacional (después obligada a denominarse Acción Popular) en 1931, ante la apertura del proceso participativo que ofrecía la Segunda República, y en contraste durante unos meses, con la actitud de la derecha abiertamente golpista<sup>11</sup>. En este partido se integraron una amplia variedad de representantes de los intereses conservadores, desde carlistas pasando por monárquicos o abiertamente fascistas como Onésimo Redondo.

Durante el bienio cedista, y ya con AP integrado en la CEDA, Herrera se volcó en la promoción de una ley de prensa que estableciera una censura previa gubernamental y un tribunal especial que garantizara que lo publicado en España se atenía al orden moral y religioso que él y sus propagandistas preconizaban desde las páginas de *El Debate*.

El periódico, sin embargo, cuya tirada en los años de la República era considerable, se estableció como defensor de la civilización cristiana, alejándose retóricamente de todo

---

<sup>6</sup> De la ideología del nuevo medio de comunicación católico testifica el tratamiento abiertamente germanófilo de la Primera Guerra Mundial. Véase SÁEZ ALBA, 1974.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 1990.

<sup>8</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2005: 69-88.

<sup>9</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 1990.

<sup>10</sup> BARREIRO GORDILLO, 2003b.

<sup>11</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2011: 28-29.

partido político, si bien el subdirector del periódico, José María Gil Robles, fue durante unos años el líder de la CEDA. La actitud del diario, como la de AP, decía acatar el orden republicano en un principio, “ante un poder constituido”<sup>12</sup>, pero exponiendo su “censura fraternal” a los proyectos republicanos “con toda lealtad como verdaderos amigos, como hermanos”<sup>13</sup>. Fachada que caería poco después cuando se produjo una radicalización de su discurso, especialmente virulenta durante los procesos electorales, hasta el punto de publicar un “suplemento extraordinario” en febrero de 1936 bajo el título “La derecha en pie por Dios y por España”, en el que en clave política y económica se compara los modelos de “la propaganda marxista” con “la oportunidad del resurgimiento cultural de España”<sup>14</sup>.

### 3.2. Los católicos en la industria cinematográfica

En el mundo del espectáculo, su hermano Manuel Herrera Oria, tuvo también una importancia capital en la difusión de los valores católicos y conservadores, para lo cual creó a principios de siglo Cantabria Cines, que más adelante se convertiría en *Atlántida SACE* y que contaría con Alfonso XII como uno de sus accionistas. Su buena relación con el escritor monárquico José María Pemán le llevó a ayudarlo en el estreno de varias de sus obras teatrales<sup>15</sup> y a la creación en mayo de 1935 de la productora Ediciones Cinematográficas Españolas S.A. (ECESA), donde el propio Pemán hacía también de guionista. La empresa tuvo como presidente e importante apoyo económico a José María Mayans y Sequeda, conde de Trigona, por esas fechas presidente de la Confederación Nacional de Padres de Familia. La firma estrenó *El ciento trece* (Raphael J. Sevilla y Ernesto Vilches) en 1935, una vez ya comenzado el rodaje de *Currito de la Cruz*<sup>16</sup> en su versión sonora y *Lola la de Triana* (1936) antes de la Guerra Civil. Tres obras de ficción en total, frente a las primeras previsiones que pretendían alcanzar diez cintas por año<sup>17</sup>.

Junto a estos estrenos también se proyectaron varios documentales y cortometrajes que se tradujeron en tres reportajes dedicados a monasterios españoles narrados por Ángel Herrera Oria y Pemán<sup>18</sup>, y en varios cortos con actuaciones de Raquel Meyer. La productora contaba además con varias salas donde exhibir sus obras, como el Cinema Fomento de Mataró y el Salón Novedades de San Sebastián, que habían sido inaugurados ya a principios

---

<sup>12</sup> DE JUANA, 2002: 287.

<sup>13</sup> Editorial “Federalismo y orden público”, *El Debate*, 13-IV-1931, p. 1.

<sup>14</sup> *El Debate*, 9-II-1936, pp. 7-18.

<sup>15</sup> SEMPERE SERRANO, 2006: 38.

<sup>16</sup> Las desavenencias con el actor principal contratado, Angelillo, le motivaron a dejar el rodaje.

<sup>17</sup> DÍEZ PUERTAS, 2002: 116.

<sup>18</sup> VICENTE HERNANDO, 2009: 122-123.

de la década de 1910<sup>19</sup>. Los ingresos de ECESA provenían también de un beneficioso acuerdo con la productora CIFESA, mediante el cual su distribuidora asociada *Exclusivas Herrera Oria* (también en manos de Manuel) distribuiría las producciones de esta última en la meseta y noroeste de la península, mientras que inversamente CIFESA lo hacía por la zona del Levante y Andalucía para la productora católica<sup>20</sup>.

La creación de una cultura fílmica propia al pensamiento cristiano también dio lugar a la aparición de una prensa especializada, como la *Guía cinematográfica* creada en 1935 a través del Apostolado de la Prensa y la revista semanal especializada en cine *Filmor*, obra de la Confederación Nacional de Padres de Familia<sup>21</sup>. La preocupación de la comunidad católica por la influencia del nuevo medio de comunicación en la moral de la sociedad después de la primera guerra mundial cristalizó en la aprobación del Código Hays en Estados Unidos, como consecuencia también del revival puritano que influiría en la industria cinematográfica a lo largo del globo<sup>22</sup>. El cine, por otra parte, siempre ha sido objeto de escándalo, en particular en su tratamiento cinematográfico del cuerpo humano. Recordemos las reacciones de estupor y sorpresa cuando se comenzó a utilizar el primer plano, o de rechazo ante la aparición de los primeros besos en pantalla por el público en general, y de manera muy particular por las autoridades eclesíásticas. La aportación de *Filmor* a esta labor de orientación espiritual del cine se realizaba a través de análisis de películas, de las cuales se daba un veredicto moral y una clasificación correspondiente al mismo: buena, con defectos, para personas formadas, peligrosa y mala. Además de estos análisis, también se incluían artículos de opinión donde se explicaba, por ejemplo la aprobación de los estatutos del Código Hays o la necesidad de aumentar la iluminación de las salas ante el peligro que para la moral pública representaba la proximidad de hombres y mujeres en salas con tan poca luz<sup>23</sup>.

Pese a que su último número apareció el 25 de julio de 1936, la influencia de sus clasificaciones se dejó notar en las proyecciones realizadas en los territorios conquistados por el bando nacional, que en su gran mayoría seguían las recomendaciones del órgano católico, y en el cual se integraron parte de los colaboradores de la revista, como el caso de Luis Ortiz Muñoz que estudiaremos más adelante. La necesidad de una censura previa y cortes a fragmentos y fotogramas que pudieran resultar inadecuados fueron también

---

<sup>19</sup> DÍEZ PUERTAS, 2002: 114.

<sup>20</sup> FANÉS, 1980: 97.

<sup>21</sup> GARCÍA CARRIÓN: 2013: 109-110.

<sup>22</sup> BENET, 2008: 192-196.

<sup>23</sup> HUESO MONTÓN, 1993: 217.



exigencias propuestas desde *El Debate* que inspirarían de manera duradera las disposiciones de los responsables de Prensa y Propaganda<sup>24</sup>.

### 3.3. La propaganda carlista

1888 fue una fecha importante en la historia del carlismo por la escisión provocada por la expulsión de Ramón Nocedal y que dio lugar a la creación del Partido Católico Nacional (Integrista) y a la apropiación del bien establecido órgano de prensa nacido trece años antes: *El Siglo Futuro*. Como reacción, el 26 de septiembre de ese año apareció *El Correo Español*, que junto con sus réplicas territoriales *El Correo Catalán*, *El Pensamiento Galaico*, *El Manchego*, *La Lealtad Navarra* (más adelante *El Pensamiento Navarro*) y alguna publicación de provincias del también disidente Partido Católico Tradicionalista de Juan Vázquez de Mella<sup>25</sup>, conformaron una desigual red periodística tradicionalista desde finales del siglo XIX hasta la llegada de la Segunda República<sup>26</sup>. Los ataques al sistema republicano no se hicieron esperar, y se tradujeron en escritos con trasfondo muy similar en las páginas de *El Pensamiento Navarro* y *El Correo Catalán*, y con mucha más virulencia desde *El Siglo Futuro*, el día mismo de la proclamación:

No hemos servido al régimen liberal parlamentario, le hemos combatido con ardimento desde la Prensa, desde el mitin y desde los escaños del Parlamento. No hemos servido a la Dictadura: la combatimos igualmente y fuimos los únicos —y en nuestra colección está— que públicamente proclamamos que ni nosotros ni nuestros amigos pondrían su firma en los pliegos de aquel plebiscito convocado por el dictador, No serviremos tampoco a ningún régimen cuyos principios sean los del sistema liberal. Monarquía liberal parlamentaria o República liberal parlamentaria son en su esencia iguales. Y nosotros somos esencial y fundamentalmente antiliberales y no tenemos más programa que defender los derechos de Dios y su Iglesia en la vida pública y social: en la sociedad y en el Estado

---

<sup>24</sup> SEMPERE SERRANO, 2006: 38.

<sup>25</sup> De 1919 a 1922 se editó *El Pensamiento Español*, que tomó el nombre del periódico tradicionalista editado entre 1864 y 1873 para, inspirados en Jaime Balmes entre otros: “subordinar los nombres a los principios y hacer de éstos el programa que sirviese de base y de bandera a todas las fuerzas sanas de España para luchar contra la revolución y salvarla” (editorial “A nuestros amigos y a nuestros adversarios”, *El Pensamiento Español*, 16-IX-1919, p. 1).

<sup>26</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2012: 3.

Cuando ha sido atacado en sus fundamentos el orden social, cuando ha peligrado la paz pública, cuando ha sido preciso salir en defensa del nombre de España, nuestra conducta ha sido clara y resuelta...<sup>27</sup>

Los enfrentamientos de mayo de 1931, con la quema de varias iglesias, conventos y establecimientos clericales, sirvieron de argumento para denunciar el desorden que provocaban las leyes laicistas que el Gobierno republicano pretendía aprobar, y de paso radicalizar sus posturas en concordancia con las conspiraciones que se estaban estableciendo en torno al carlismo<sup>28</sup>. Las evidencias que el Gobierno republicano poseía sobre el rearme de las milicias carlistas, así como los contactos entre distintos sectores del carlismo y los alfonsinos se tradujeron, en el contexto editorial, en la suspensión de diversos periódicos del entorno carlista en aplicación de la Ley de Defensa de la República<sup>29</sup>. De esta manera comenzó un lento declive de la prensa tradicionalista, que no retomaría el vuelo hasta la reorganización del movimiento en mayo de 1934.

El nombramiento de Manuel Fal Conde como secretario general de la Comunión Tradicionalista conllevó una centralización y modernización de la estrategia política del carlismo, donde la propaganda tuvo un papel esencial. La renovación propagandística era uno de los objetivos principales de Fal Conde, que había intentado ampliar la influencia pública del carlismo en Andalucía a través de la prensa local<sup>30</sup>. Se creó por “Real Decreto” una Delegación Especial de Propaganda, a cargo de José María Lamamié de Clairac, y una Delegación de Prensa con Manuel González Quevedo al frente<sup>31</sup>. Esta renovación significó un importante cambio conceptual para un carlismo cuya misma seña de identidad consistía en la confrontación del liberalismo, del que sin embargo ahora copiaba sus métodos de difusión. Fal Conde y su equipo se cuidaron bien, de todas formas, de que esta “popularización” de la prensa carlista no se tradujera en un exceso de autonomía editorial, y para ello se crearon dos organismos que velaron por la homogeneidad del discurso carlista. A mediados de julio apareció *El Boletín de Orientación Tradicionalista*, de difusión interna y con el claro objetivo de servir de portavoz de la dirección de Fal Conde para los miembros de la Comunión que estaban obligados a suscribirse<sup>32</sup>. En este esfuerzo de reglamentación y control se reorganizó también el funcionamiento de las diferentes juntas que, como las

---

<sup>27</sup> Editorial “Hoy, como ayer y como siempre”, *El Siglo Futuro*, 14-IV-1931, p. 1.

<sup>28</sup> BLINKHORN, 1975:45.

<sup>29</sup> BARREIRO GORDILLO, 2003a: 32.

<sup>30</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2012: 4.

<sup>31</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 1990.

<sup>32</sup> BARREIRO GORDILLO, 2003: 84 y GONZÁLEZ CALLEJA, 2012: 6.

Juventudes y el Requeté, actuaban muchas veces de manera autónoma y descoordinada del resto.

### 3.4. El carlismo, la cultura y los espectáculos de masas

A través de la Delegación de Prensa y del Consejo de Cultura, creado en julio del 37, se organizaban también reuniones, cursos y campañas políticas a todos los niveles menos los más locales<sup>33</sup>. Este organismo, bajo la presidencia de Víctor Pradera, se cuidaba de gestionar y ampliar la difusión de propaganda tradicionalista a través de la colaboración entre publicaciones carlistas y la creación de una revista cultural tradicionalista<sup>34</sup>. Históricamente las expresiones culturales carlistas se organizaban a través de sus círculos, cuyas actividades se centraban en la práctica deportiva (fútbol, pelota, ciclismo) pero también en bailes, danzas folklóricas, teatro y veladas literarias o musicales<sup>35</sup>. El rechazo de la cultura de masas que caracterizaba al carlismo se aplicó también al celuloide. Si bien es cierto que varias publicaciones carlistas contaban con secciones dedicadas al cine, éstas siempre contenían recomendaciones y clasificaciones de películas según su “clasificación moral”.

Desde la sección “Orientaciones” del *Boletín de Orientación Tradicionalista* se prevenía contra los peligros de los espectáculos teatrales y cinematográficos, algunos de los cuales tenían prohibida su promoción en los diarios carlistas, a través de “recomendaciones espirituales” que si bien permitían la difusión de la cartelera, prohibían la aparición de salas conocidas por su habitual exhibición de obras escandalosas<sup>36</sup>. El objetivo era ofrecer una información que respetara la moralidad, en consonancia con la “buena prensa” que defendía Fal Conde frente a aquellos que eran “demasiado tolerantes con la permisividad moral existente en los espectáculos cinematográficos”<sup>37</sup>. A este respecto, había una coincidencia de pareceres en todo el ámbito carlista que se tradujo en campañas “por un cine moral” como la que se promovió desde el núcleo sevillano o, como no podía ser de otra manera, la actitud de los integristas que desde *El Siglo Futuro* clamaban contra un espectáculo porque difundía conductas inmorales propias de la organización judeo-masónica a la que presuntamente estaba adscrito<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> BLINKHORN, 1975: 209.

<sup>34</sup> BARREIRO GORDILLO, 2003a: 83 y GONZÁLEZ CALLEJA, 1990.

<sup>35</sup> MIRALLES CLIMENT, 2005: 153.

<sup>36</sup> BARREIRO GORDILLO. 2003a: 105.

<sup>37</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2012: 7.

<sup>38</sup> BLINKHORN, 1975: 211.

### 3.5. La prensa conservadora y derechista previa a la Guerra Civil

Si bien no se puede separar el pensamiento, y por ende la prensa conservadora española, de su declarada religiosidad católica, sí existieron varios proyectos de comunicación de masas que cabría alinear como meramente conservadores durante la Segunda República. En un intento de claridad expositiva, podríamos identificar varias publicaciones según su adscripción más o menos declarada con los distintos partidos de la derecha española en la primera mitad de los años 30. Por ejemplo, y alineados con la CEDA, podemos encontrar durante este periodo entre 35 y 46 periódicos<sup>39</sup> con mucha mayor relevancia a nivel provincial que estatal, entre los que destacarían *El Diario de Albacete*, *El Castellano* de Toledo, *El Adelantado* de Segovia, *El Ideal Gallego* de La Coruña, *La Región* de Orense, *La Verdad* de Murcia, *El Noticiero* de Zaragoza, *El Correo de Andalucía* de Sevilla, etc. En general se trataba de publicaciones de corte monárquico, concordantes con la opción posibilista del partido de Gil Robles y con estrechas relaciones con la ANCP, *El Debate* y el vespertino *Ya*.

De todos ellos, el más relevante fue *El Diario de Valencia* que era la voz del partido Derecha Regional Valenciana, integrado en la CEDA y de ascendencia carlista. Su director era Luis Lucia, que a partir de la escisión de Vázquez de Mella creó ese partido regionalista<sup>40</sup>. *El Diario de Valencia* pasó más adelante a formar parte de Acción Popular y fue una de las publicaciones más vendidas de entre los periódicos provinciales de la CEDA, probablemente a causa de su estilo más moderado<sup>41</sup>. La Ley de Confesiones y Congregaciones Religiosas de 1933 fue uno de los grandes caballos de batalla de las publicaciones cedistas, que lógicamente coincidían con otros órganos de partidos políticos como el del Partido Republicano Conservador de Miguel Maura, el semanario *Nueva Política*, cuyo director sería el secretario general del partido, Dionisio Cano López, o los también semanarios *Horizontes* y *Boletín del Partido Agrario Español*, ambos en Madrid, que junto a otros regionales fueron la voz del Partido Agrario a partir de su fundación en 1934. Era éste un partido de extracción monárquica, pero que aceptó la legalidad republicana oponiéndose democráticamente a la reforma agraria.

De parte del nacionalismo vasco cabría destacar la existencia de un periodismo en euskera que también presentaría una virulenta oposición a la República, en particular el semanario (y fracasado diario) *Argia* (La Luz), creado en 1921 y el semanario *Ekin* (Actuar),

---

<sup>39</sup> DE JUANA, 2002: 279.

<sup>40</sup> FANÉS, 1989: 55.

<sup>41</sup> SEOANE, 1998: 442.

que se caracterizaban por su catolicismo, ruralismo, afinidad con el PNV y anticomunismo. En la misma línea se situaron la revista religiosa *JaungoikoZale* (Amigo de Dios) de Amorebieta, como predecesor de *Ekin*, y el periódico *Euzkadi*, escrito en su mayor parte en castellano pero con secciones en euskera<sup>42</sup>.

Por su parte, el contrabandista y empresario Juan March controlaba desde 1925 dos diarios de ideología opuesta, evidenciando su oportunismo o sagaz espíritu capitalista, según se mire. Por un lado se hizo, a través de su primo Miguel Ordinas, con *La Libertad*, periódico madrileño que se opuso a la Dictadura de Primo de Rivera, y que en 1928 se declaró republicano, y donde colaboraba Eduardo Ortega y Gasset. A partir de mayo de 1934, el empresario se desprendería de la publicación que afirmaría meses después que “la nueva empresa de LA LIBERTAD, que sólo ha sucedido a la antigua en orden el tiempo, pero que, libre y dueña absoluta de todos sus actos y de sus movimientos, nada tiene que ver ni política ni administrativamente con la que le precedió”<sup>43</sup>. El otro diario, de orientación conservadora, era *Informaciones*, cuyo director a partir de agosto de 1931 fue el periodista germanófilo Joan Pujol, bajo el cual el periódico adoptaría una ideología progresivamente golpista y ultraderechista, hasta el punto de llegar a recibir la ayuda económica del embajador alemán en España<sup>44</sup>.

En esta deriva antirrepublicana y de confrontación se situaron también los monárquicos *La Época* y *La Nación*. *La Época* había nacido en la segunda mitad del siglo XIX como soporte de papel del Partido Conservador durante la Restauración, y era propiedad del marqués de Valdeiglesias, que también fue su director entre 1896 y 1933. La moderación de Alfredo Escobar Ramírez le llevó a ser el único periódico monárquico que se libró de la suspensión tras la intentona golpista de Sanjurjo<sup>45</sup>. Sin embargo, en otoño de 1933 tomó el relevo de la dirección el hijo del marqués, José Ignacio Escobar y Kirpatrick, quien renegando de todo pasado liberalismo conservador, hizo evidente un acercamiento hacia Renovación Española que derivó en una actitud declaradamente filofascista.

*La Nación* había sido órgano del primorriverismo a partir del directorio civil de 1925, y contaba en su consejo de administración a los hermanos Miguel y José Antonio Primo de

---

<sup>42</sup> DÍAZ NOCI: 2007.

<sup>43</sup> Editorial “recapitulación necesaria”, *La Libertad*, 11-XII-1934, p. 1.

<sup>44</sup> VIÑAS, 1974: 167-168.

<sup>45</sup> Hubo varios diarios monárquicos que desaparecieron después del 10 de agosto de 1932, como *El Día de Linares*, *El día de Igualada*, *Diario Regional*, de Linares; *Ejército y Armada*, de Madrid, *La correspondencia*, de Madrid; *Las Noticias* y *El tiempo* de Alicante; y *Teruel* (BARREIRO, 2004: 33).

Rivera. Tras la declaración de la República se reclamó anticonstitucional por tratarse de una “República de trabajadores” “sectaria”, a la que oponían su “República de clase” que daba nombre al editorial que mencionamos<sup>46</sup>. Llamó desde sus páginas a una escisión de Acción Popular que permitiera la unión de todos los monárquicos, alfonsinos primero y tradicionalistas después. En consecuencia, apoyó primero a la nueva Renovación Española, y más adelante al Bloque Nacional de Calvo Sotelo. En esta radicalización, hizo culpable de la derrota de las derechas en 1936 a Gil Robles, al que ya había acusado de traición tras las elecciones de 1933<sup>47</sup>.

Fue, sin embargo, *ABC* el diario más importante entre la prensa monárquica, y el de mayor difusión durante la República, con una tirada de más de 200.000 ejemplares<sup>48</sup>. Como se proclama en su libro homenaje a los 150 años de su editora, Prensa Española, no dependía financieramente ni políticamente de ningún partido político<sup>49</sup>. Su línea editorial se mostraba crítica con la victoria republicana de abril de 1931, que dice no acatar<sup>50</sup>, pero asegurando defender el sistema parlamentario. Pronto, sin embargo, comenzó hacer llamamientos en favor de un cambio de régimen fuera de las urnas, para lo que animó a sus lectores a asociarse, en particular a inscribirse en el Círculo Monárquico Independiente con sede en la calle Alcalá de Madrid<sup>51</sup>. La inauguración de este centro causó serios incidentes, por las provocaciones lanzadas desde el círculo, como la reproducción hacia la calle de la *Marcha Real* con un gramófono o la difusión de pasquines monárquicos el día 10 de mayo. Todo ello derivó en los primeros ataques a bienes de la Iglesia en Madrid y al día siguiente en Málaga<sup>52</sup>.

Por estos incidentes, el periódico fue incautado durante diez días, para seguir a partir de entonces la senda de radicalización de las anteriores publicaciones: del apoyo a la CEDA pasó a defender al Bloque Nacional de Calvo Sotelo<sup>53</sup>, y finalmente, tras una educada y muy probablemente preparada polémica con José Antonio Primo de Rivera, defendió declaradamente los propósitos violentos e insurreccionales de Falange. Ya en la segunda semana de febrero del 34 publicó un artículo de Álvaro Alcalá-Galiano titulado “Martiriología fascista” que fue denunciado por incitar a la violencia. Como respuesta a la

---

<sup>46</sup> *La Nación*, 17-IX-1931. p. 1.

<sup>47</sup> BARREIRO, 2004: 36 y 55.

<sup>48</sup> SINOVA, 2006: 52.

<sup>49</sup> IGLESIAS, 1980: 253.

<sup>50</sup> DE JUANA, 2002 e IGLESIAS, 1980: 255.

<sup>51</sup> IGLESIAS, 1980: 255 y BARREIRO, 2004: 20-21, donde copia literalmente el párrafo del primero.

<sup>52</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2011: 29-31.

<sup>53</sup> Según BARREIRO, 2004: 37, durante un tiempo “se convirtió en el principal defensor de RE”.

polémica suscitada, miembros de Falange, RE y JAP repartieron sus periódicos en marzo, deferencia que sería devuelta días después por el periódico organizando una cena en honor de estas juventudes comprometidas<sup>54</sup>. A raíz del compromiso con el golpe del 36 su director, Juan Ignacio Luca de Tena, había dejado la dirección del periódico en marzo y cambiado su residencia a Biarritz. En la guerra serviría como ayudante del general Varela en Burgos y también en Pamplona. Luego, “dos semanas después de terminada la guerra, el Consejo de Administración de Prensa Española acordaría socorrer a las familias de redactores, empleados y obreros *caídos en el frente nacional*”<sup>55</sup>.

En cuanto a la prensa fascista, de la que no hablamos en el capítulo anterior, cabría destacar en un principio la aparición de *La Legión*, órgano de propaganda del peculiar doctor valenciano José María Albiñana Sanz, creador del Partido Nacionalista Español y confinado en Las Hurdes por los tribunales republicanos. La heterogeneidad del pensamiento de Albiñana se traducía en una publicación cuya mezcla de ímpetu fascistoide y velada defensa de los grandes propietarios rurales habían de su discurso un sucedáneo poco atractivo para el público general.

Más coherencia tuvo el proyecto de Ramiro Ledesma Ramos, que consideraba al anterior un reaccionario<sup>56</sup>, y que desde Madrid publicó a partir del 14 de marzo de 1931 el semanario *La Conquista del Estado* con la ayuda de Ernesto Giménez Caballero. El proyecto de Ledesma confluía con el nazismo en la asimilación de las tácticas, propaganda y símbolos de las organizaciones obreras, y para ello intentó un acercamiento a la CNT, organización que consideraba correspondía al espíritu español de antiestatalismo y rebeldía. Con la Italia fascista compartiría el corporativismo que caracterizaba la fusión de las ideologías de derechas e izquierdas, y también en coherencia con lo anteriormente dicho, bautizó su movimiento como nacional-sindicalismo adoptando los colores rojo y negro del anarquismo.

*La Conquista del Estado* consiguió financiación, entre otros, a partir de fondos reservados del Ministerio del Interior del último Gobierno de la monarquía<sup>57</sup>, lo que le permitiría publicar 23 números entre denuncias y suspensiones que acabaron con el semanario en octubre de 1931, cuando anunció su fusión con el grupo de Onésimo Redondo: las Juntas Castellanas de Actuación Hispánica. Este grupo editó también un semanario, *Libertad*, de tendencia agrarista y castellanista que incidía de manera enfática en

---

<sup>54</sup> BARREIRO, 2004: 62.

<sup>55</sup> IGLESIAS, 1980: 339.

<sup>56</sup> LEDESMA RAMOS, 1968.

<sup>57</sup> SEOANE, 1998: 463.

la defensa de la religión católica, frente al laicismo radical del primer Ledesma. Este semanario, tras la fusión con el grupo de *La Conquista del Estado*, pasó a ser el órgano de propaganda de las JONS y más adelante, tras la fusión con Falange, de este partido hasta la decisión de José Antonio de reducir la propaganda falangista a un solo órgano, *Arriba*, tras la expulsión de Ledesma y otros viejos jonsistas la primavera de 1935<sup>58</sup>. *Arriba* se constituyó como semanario en marzo de ese mismo año, y dos meses después se convirtió en diario, al calor de la radicalización de las derechas y los apoyos que por fin brindaban al grupo de José Antonio las fuerzas monárquicas, empresarios y conservadores subversivos en general. El partido fue disuelto por el gobierno del Frente Popular, y sus miembros fueron detenidos, pero pudieron publicar un boletín clandestino titulado *No importa* entre mayo y junio de 1936<sup>59</sup>.

Mención aparte merece *Acción Española*, como revista y como asociación cultural, por ser el aglutinante de varias tendencias derechistas y ultraderechistas durante todo el periodo republicano con el objetivo común de oponerse al liberalismo democrático, el parlamentarismo (incluso bajo un régimen monárquico) y el regionalismo, imitando en sentido inverso los proyectos que como *El liberal*, el *Heraldo de Madrid* o el mencionado *La Libertad*, habían ayudado a acabar con la monarquía. En esta revista contaron con secciones más o menos estables Calvo Sotelo, Giménez Caballero, Rafael Sánchez Mazas, Ledesma, Primo de Rivera, y por supuesto, su equipo directivo: Eugenio Vegas Latapié, Pedro Sáinz Rodríguez, Víctor Pradera y Ramiro de Maeztu. Éste último, colaborador también de los diarios *La Nación* y *La Época*, dedicó todos sus esfuerzos intelectuales a luchar contra la República y a ayudar la instauración de una monarquía militar de corte tradicionalista<sup>60</sup>.

Los escritos de Maeztu fueron agrupados en su libro *Defensa de la Hispanidad*, donde se reconoce heredero de las ideas de Balmes, Menéndez Pelayo y Donoso Cortés en la recuperación de la España esencial que para él constituía la tradición de los Reyes Católicos y los Austrias. El resto era la anti-España, ese concepto que tan larga vida ha tenido en la propaganda política en nuestro país y que agruparía tanto las influencias del siglo XVIII francés, el comunismo ruso o el liberalismo inglés en su anulación del espíritu genuinamente español:

---

<sup>58</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2011: 265-270.

<sup>59</sup> SEOANE, 1998: 469.

<sup>60</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2011: 54-55.



Nuestra caída, la de todos los pueblos hispánicos, porque todos juntos no pesamos lo que en el siglo XVI, consistió solamente en haber inferido de cierta superioridad temporal de otros pueblos, una superioridad inherente, contraria a nuestra fe; dicho más claro, en haber creído en la superioridad intrínseca de Francia e Inglaterra y, después, de los Estados Unidos y Alemania. De esta traición a nuestra fe fundamental se ha derivado la deficiencia de nuestra labor creadora, con cuya deficiencia hemos pretendido corroborarnos en este credo de abyección<sup>61</sup>.

El golpe de Estado de 1936 significó la incautación de los periódicos y sus imprentas en la zona republicana por parte de partidos y milicias de izquierdas. Así por ejemplo *La Época* pasó a convertirse en *El Sindicalista*, *ABC* de Madrid en diario Republicano o *Informaciones* en el órgano del PSOE a partir de la incautación realizada por miembros de UGT. En zona nacional, sin embargo, pudieron continuar en un principio las actividades diarias como el *ABC de Sevilla*, que bajo la dirección, de nuevo de Juan Ignacio Luca de Tena, serviría a la causa nacional codo con codo con el general Queipo de Llano. Sevilla fue también la capital de la producción audiovisual conservadora de la mano del equipo de rodaje de CIFESA, que quedó en la ciudad tras el 18 de julio, y de las evidentes inclinaciones conservadoras de la familia Casanova (de la que hablaremos más adelante), y por cierto también gracias a la acción del grupo de Prensa Española.

### **3.6. La consolidación de la derecha cinematográfica**

Los Luca de Tena se aventuraron en el mundo del cine. Juan Ignacio en particular, a partir de su labor como escritor de obras de teatro, realizó sendos intentos fallidos de escritura de guiones originales<sup>62</sup>, labor que comenzó en 1938 con una película sobre el ambiente en el Madrid republicano y el episodio del Alcázar que se tituló *A Madrid 682*, en referencia a los kilómetros que el Ejército de África debía recorrer desde Cádiz a la capital. El proyecto no pudo ver la luz por las dificultades que entrañaba el rodaje a partir de un guión difícilmente adaptable al cine y las dificultades propias del conflicto bélico. En todo caso, su intención era que la película fuera producida y rodada por la compañía que dirigía su tío Eduardo Luca de Tena (Conocido empresario andaluz y a la postre alcalde de Sevilla durante los primeros años de la Dictadura): Sevilla Films S.A. Esta empresa podía considerarse hermana del grupo periodístico, pues además de Eduardo y Juan Ignacio se hacía constar en

---

<sup>61</sup> MAEZTU, 2001: 325.

<sup>62</sup> RÍOS CARRATALÁ, 2003: 152.

el registro presentado ante notario el 5 de julio de 1938 la presencia de un “representante de Prensa Española” en el consejo de administración<sup>63</sup>, y contaba con Fernando Luca de Tena, director de *Blanco y Negro* y a la postre también de Prensa Española y la propia Sevilla Films, como vocal de la compañía<sup>64</sup>. Los promotores (Camilio Lemoine, José María de Ybarra, Manuel Beca Mateos, Eduardo Llosént y Marañón, José María Pemán y Luis María Zunzunegui), en un comunicado del 7 de julio...

...informan a la naciente sociedad cinematográfica como propósitos principales el de sostener en sus producciones un elevado nivel moral, el de prestar cooperación como eficaz elemento de propaganda al nuevo Estado Nacional Sindicalista y el de depurar rigurosamente los valores artísticos nacionales<sup>65</sup>.

Su escaso éxito como productora, pues sólo realizó dos películas de las que una sería una coproducción internacional de cierta importancia<sup>66</sup>, fue compensado por la rentabilidad de sus estudios una vez acabada la Guerra Civil. Éstos, tras el plan inicial de levantarlos en Sevilla, establecieron su sede en 1941 en la madrileña avenida de Pío XII en un amplio terreno precedido por una fachada que imitaba un cortijo hispalense [fig. 17].

También fue rentable la colaboración con CIFESA, particularmente a partir de 1943, año en el que se estrenó *El 13-13* (Luis Lucia) y, sobre todo, el gran éxito *Eloisa está debajo de un almendro* (Rafael Gil). Esta colaboración se había establecido a través de un contrato con la compañía valenciana con una duración de cinco años que le permitió la utilización exclusiva de una parte de sus estudios<sup>67</sup>. Compañía Industrial Film Español S.A. (CIFESA) había sido fundada en marzo de 1932 por un heterogéneo grupo de industriales y empresarios valencianos de indudable raigambre conservadora, que en su primera junta de accionistas dieron entrada a la familia Casanova. Éstos tenían intereses en la industria aceitera, y en esos años estaban buscando inversiones rentables, y creyeron encontrarla en la productora de cine donde el patriarca Manuel Casanova Llopis presidiría el consejo de administración poco después.

---

<sup>63</sup> ABC, 7-VII-1938, p. 4.

<sup>64</sup> DÍEZ PUERTAS, 2008: 108.

<sup>65</sup> ABC, 7-VII-1938 p. 4

<sup>66</sup> *Ídolos* (1943) es una comedia romántica dirigida por Florián Rey con Manuel Arbor, Pablito Calvo y Conchita Montenegro entre sus protagonistas, de recargado estilo que tanto triunfaría en la década siguiente con abundantes cambios de vestuario e interiores suntuosos y abigarrados. La otra película sería *Mr. Arkadín* (1955) con Orson Welles como director y protagonista, film en el que también participarían la productora española Cervantes Films además de Filmorsa (Italia), Mercury Films (EE.UU) y Bavaria Films (Alemania, RFA)

<sup>67</sup> SEMPERE SERRANO, 2006: 161.

Casanova era amigo personal de Luís Lucia Lucia, líder de la Derecha Regional Valenciana, ministro de Obras Públicas durante el periodo radical-cedista, encarcelado por el gobierno de la República en 1936 y en 1939 por las autoridades franquistas, que le condenaron a muerte en 1941, pena que le fue conmutada a cambio del confinamiento en Mallorca. Moriría en Valencia en 1943. Probablemente gracias a la experiencia de éste en la publicación, don Manuel se embarcó también en el negocio editorial con la aparición de *La Semana Gráfica*, formando parte del consejo de administración. Con Lucia le unía también su afiliación política y su adscripción a un regionalismo que no chocara con su sentimiento nacionalista español, o más bien con sus negocios en el ámbito nacional y la posible expansión al mercado latinoamericano<sup>68</sup>. La irrupción del sonoro, y sobre todo, el contrato de distribución de las películas de Columbia Pictures en España<sup>69</sup>, permitieron dar un salto cualitativo en las actividades de la empresa que significó una importante inyección de líquido en un momento en que los costes de producción aumentaron de manera importante. Se consolidó, de esta manera, una de las máximas de la producción de cine en nuestro país: la distribución de filmes norteamericanos resultaba mucho más rentable que la producción de cintas nacionales<sup>70</sup>. En todo caso, la producción de películas también resultó un éxito, en particular a partir del estreno de su primera película, *La hermana San Sulpicio* en 1934 y que significó el comienzo de una fructífera relación entre el director, Florián Rey, la protagonista, Imperio Argentina, y la productora cinematográfica. En esta cinta se aprecia ya la tendencia política adoptada por los tres elementos y que se repetiría, con notable éxito, durante más de una década.

Durante estos años se consolidó la comedia y el musical folklórico como los géneros preferidos por el público, con el sainete y la zarzuela como fuentes de inspiración, y se recurría a adaptaciones literarias en su mayoría que compensaban la falta de guionistas profesionales. En este contexto, CIFESA estableció una política de cero riesgo: producción de películas que ya habían tenido buena acogida durante su estreno en su versión muda, y contratación de directores consagrados como el propio Rey o Benito Perojo, y de actrices fetiche como Imperio Argentina o Conchita Piquer. Estos contratos eran, en los casos de las estrellas más cotizadas, de rigurosa exclusividad, hasta el punto que en *Raza*, al aparecer el rótulo inicial con el nombre de Alfredo Mayo, debajo de él se puede leer “Cedido para esta producción por CIFESA”.

---

<sup>68</sup> FANÉS, 1980: 56.

<sup>69</sup> FANÉS, 1980: 51.

<sup>70</sup> GUBERN, 2009: 133.

Florián Rey había comenzado su carrera como auxiliar para la productora de cine mudo Atlántida SACE, con quien rodaría seis filmes desde 1924 a 1926<sup>71</sup> tras el éxito de su debut como director en *La revoltosa*<sup>72</sup>. La compañía cayó en suspensión de pagos en 1927, lo que decidió al director aragonés a comenzar una andadura en solitario, durante la cual realizó dos obras que le dieron merecida fama: *La hermana San Sulpicio* (1927) con Imperio Argentina, con la que se casaría poco después, y, sobre todo *La aldea maldita* (1930), obra maestra del cine español a la que se añadió el sonido tras su rodaje, y cuya copia es la única que conservamos. En esta obra ya se aprecia claramente el espíritu de un director que se dijo comprometido con la creación de un cine genuinamente español, y cuyos temas giraban en torno al tipismo folklórico generalmente mitificado, el honor que de manera habitual era puesto en peligro por una mujer, y la presencia de una figura patriarcal o sacerdotal que dotaba de orden a la unidad social.

Estos ejes coincidían con el ideario de la compañía, que se convirtió en la más importante hasta la década de los 50, financiada principalmente por su labor de distribución de éxitos hollywoodienses, y respaldada por el éxito de sus películas. Las cintas tienen, casi de manera sistemática, tres contradicciones que las hacían particularmente atractivas al público y que tuvieron un amplio eco en la historia de nuestra cinematografía: relación amorosa de difícil pero certero desenlace, conflicto entre el mundo moderno y el tradicional, y relación de rivalidad-camaradería (o amor-odio) entre las distintas regiones de la península. Las tres características aparecen en *La hermana...*, donde un hombre de negocios gallego se enamora de una joven monja sevillana. El cúmulo de tópicos es constante durante toda la película, ambientada en una Andalucía donde recurrentemente suenan guitarras y aparecen números musicales que ensalzan la cultura popular sevillana. Por su parte, el protagonista hace notar su posición social rechazando la imagen de gallego “con maletas” que parecía ser moneda común en el sur de la península.

Este regionalismo se colocaría en el centro de la trama argumental en el siguiente éxito de la pareja Rey-Imperio Argentina, *Nobleza Baturra* (1935), película ambientada en un Aragón tópicamente intemporal, cuyo folklore, música y manera de hablar parecería corresponder más a una caricatura que a cualquier intento de documentar las prácticas sociales y los paisajes de la región a través de la ficción. Los títulos presentan a los

---

<sup>71</sup> Trabajó como ayudante en *La casa de Troya* (Manuel Noriega, 1924) donde actuó también Juan de Orduña, para pasar a dirigir *La Chavala*, *Los chicos de la escuela*, *El Lazarillo de Tormes* y *Gigantes y cabezudos* en 1925, y *El cura de la aldea* en 1926.

<sup>72</sup> GARCÍA CARRIÓN, 2007: 81.

personajes principales, e incluyen imágenes características donde no podría faltar la Basílica del Pilar que aparece bajo el título de la película. Enseguida se nos presenta de manera muy cuidada<sup>73</sup> un paisaje agreste, con campesinos recogiendo trigo alegremente y la primera aparición de Pilar (Imperio Argentina) cantando la jota “Cuando vuelvas de la tierra...” Como hemos dicho, la música y el folklore eran también aspectos en los que el realizador expresaba su capacidad creativa, evidenciando la importancia que para él tenían en la construcción de una identidad local y nacional<sup>74</sup>, y que se exhiben en todo su esplendor en el cuidado número que aparece a partir del minuto 30 con motivo de una fiesta local. Tanto la actuación de Pilar como su baile se muestran con especial detalle, intercalando planos generales con primeros planos de los pies de los bailarines coordinándose.

El argumento principal repite la historia de un enamoramiento, esta vez imposibilitado por la posición social de los protagonistas (él pobre, ella rica) con la honorabilidad de la dama puesta en entredicho por una posible relación secreta. La lucha por el amor de Pilar es lo que provoca esta situación, propagada por las conversaciones que siempre tienen mujeres como protagonistas (la boticaria, lavanderas...) y que provoca hasta la creación de una canción donde se duda de la castidad del personaje encarnado por Imperio Argentina. El desenlace se ve propiciado por la intervención del cura, que consigue el entendimiento de los dos pretendientes a los que exhorta “gracias mañicos, hacéis bien de conservar la devoción de nuestra fe aragonesa” (78:45). La cinta, como no podía ser de otra manera, acaba con la pareja en la catedral de Zaragoza, acercando castamente sus rostros que quedan lo suficientemente separados para que aparezca de fondo, y acercándose con un zoom, la imagen de la Virgen del Pilar.

Fanés califica con razón la película de compendio de argumentos católico-conservadores coronados por la intervención de la Iglesia como garante del orden social. La película recibió muy buenas críticas por parte de los medios conservadores, así como una muy buena recepción de público tanto en España como en América Latina, mercado constantemente en el punto de mira de los Casanova. Igualmente conservador y más exitoso si cabe sería el siguiente proyecto de CIFESA, donde se repitió la fórmula anterior con Florián Rey como director e Imperio Argentina como protagonista, haciendo un *remake* de un éxito del cine mudo. Hablamos de *Morena Clara*, estrenada el 11 de abril de 1936 en

---

<sup>73</sup> El director de fotografía sería el muy competente Enrique Guerner, entonces escrito Gaertner, de origen austriaco judío que había recalado en España ante el ascenso del nazismo, y que junto a Rey elegirían el Campo de Borja para grabar los exteriores.

<sup>74</sup> GARCÍA CARRIÓN, 2007.

el cine Rialto de Madrid, y que pasaría casi un año (de guerra) en cartelera. Se trata de un filme donde en correspondencia con la búsqueda de un tipismo regional y español se mitifica el mundo gitano, tal y como —no olvidemos— también lo había hecho García Lorca durante esos años con su *Romancero Gitano* (1928).

La pareja de gitanos protagonista, donde también repite como secundario cómico Miguel Ligeró, es descubierta tras robar unos jamones, lo que les conduce ante el juez y un inquisitivo fiscal protagonizado por Manuel Luna. Vicisitudes del argumento conducen a la gitana Trini (Imperio Argentina) a servir en la casa del fiscal. Tras un par de situaciones que ponen en duda la honestidad de la gitana, pero que se resuelven gracias a su buena voluntad, termina por enamorar al fiscal que decide casarse con ella. La película fue uno de los grandes éxitos del cine de los años treinta, y probablemente una de las películas más conseguidas del cine de esos años. Rey maneja ya a la perfección la puesta en escena de los números musicales que aparecen en los momentos álgidos de la película, coincidentes con los nudos del argumento. El primer número coreográfico es un ejercicio de virtuosismo fílmico, donde la fotografía se evidencia heredera de las técnicas expresionistas alemanas (no en vano, el director de fotografía era de nuevo Enrique Guerner), y donde las imágenes de danza aparecen siempre flanqueadas con elementos en primer plano: público, rejas, columnas y una cruz cristiana de flores que corona el patio andaluz donde se desarrolla el baile.

Tras esta imprescindible escena para cualquier amante del cine, hacen aparición Trini y Regalito haciendo el número “Échale guindas al pavo”, al tiempo que con evidente gracia roban a varios de los asistentes a la fiesta. Las canciones de la película, “Échale...”, “El día que nací yo” y “Falsa Monea” se convirtieron en éxitos rotundos en un momento en el que la venta de gramófonos estaba en plena expansión y había hecho aparición el tocadiscos a mediados de la década anterior. El cine musical, por tanto, fue también otro de las grandes fuentes de ingreso de CIFESA, como de otras productoras. A este respecto, cabe señalar también que además de la competencia que encontraba en España en las producciones de Filmófono, se abría una competición en torno al mercado de la música global en castellano, a lo que responde el éxito de las películas de Gardel, una de las más famosas, por cierto, protagonizada junto a Imperio Argentina: *Melodía de Arrabal* (Louis Garnier, 1932). En todo caso, en estos dos números se vuelven a repetir temas esenciales de la filmografía de Rey, y también de la productora: el tipismo español a través de la originalidad y capacidad artística de sus pueblos (en este caso, los gitanos), y la presencia de la fe cristiana como eje central, esta vez en segundo plano, sobre el que gira y se desarrolla la acción.

CIFESA no podía dejar pasar tampoco la oportunidad de realizar una película basada en una zarzuela, éxito asegurado por otra parte gracias al favor del público a estos argumentos, y para ello también realizó una nueva versión de una película muda, y pieza teatral, de largo recorrido en la capital de España: *La verbena de la Paloma*, estrenada un año antes que *Morena Clara* y dirigida por el otro gran productor de la época: Benito Perojo. La mayoría de las películas de CIFESA se realizaron por cierto en los estudios de Cinematografía Española Americana S.A. (CEA), empresa fundada en 1932 y que casualmente contaba con Juan Ignacio Luca de Tena como vocal de un consejo de administración presidido por Rafael Salgado, quien por entonces estaba al frente de la Cámara de Comercio de Madrid. La obsolescencia de los estudios antiguos ante la llegada del sonoro abría una oportunidad económica de importancia, que fue aprovechada por varios financieros entre los que se encontraban también Florentino Rodríguez Piñeiro y Casimiro Mahou, presidente de la firma cervecera.

Los estudios CEA llegaron a ser los más importantes del país desde su fundación hasta mediados de los 50. Éstos se encontraban en la Ciudad Lineal de Madrid, y al proyecto se unió el empresario alemán H. F. J. Brunk<sup>75</sup>, a través del periodista y agregado cultural de la embajada española en Berlín Enrique Domínguez Rodiño<sup>76</sup>, para crear la Hispania Tobis Sociedad Anónima con el objetivo de vender las producciones de CEA en Alemania y distribuir las cintas de la alemana Tobis (Tonbild Syndicate AG) en nuestro país, operación que como hemos visto resultaba de las más lucrativas en el negocio.

La iniciativa de crear los estudios se gestó en el I Congreso Hispano Americano de Cinematografía, celebrado en 1931, y que sirvió también para poner en contacto a los industriales del nuevo negocio a través de la ANPC (Asociación Nacional de Productores Cinematográficos) y la CICE (Confederación de la Industria Cinematográfica Española) como asociaciones dedicadas a defender exclusivamente los intereses de las productoras, distribuidoras y exhibidoras cinematográficas<sup>77</sup>. Además de éstas se había creado en 1915 la Mutua de Defensa Cinematográfica Española, posteriormente Cámara Española de Cinematografía, que como las anteriores servían como *lobbies* de presión ante el Gobierno.

---

<sup>75</sup> DÍEZ PUERTAS, 2002: 36.

<sup>76</sup> DÍEZ PUERTAS, 2008: 11.

<sup>77</sup> Como demuestra DÍEZ PUERTAS, 2008: 42, existía ya desde 1923 la Sociedad General de Empresarios de Espectáculos, que aúna a exhibidores tanto de cine como de teatro

### 3.7. La Guerra Civil y la progresiva centralización de la propaganda (1936-1939)

La Guerra Civil significó para todas las empresas implicadas en la comunicación social un terremoto que sacudió las estructuras de la prensa y cinematografía española hasta dejarlas prácticamente irreconocibles hacia el final del conflicto. La primera y más evidente causa de esta reestructuración forzada fueron las pérdidas humanas y materiales, que junto con la división del territorio nacional en dos zonas en lucha y las estatalizaciones por uno y otro bando de las empresas y sus sedes, llevaron a muchas de estas a cambiar radicalmente su funcionamiento, ideología, financiación y hasta localización, como adelantamos en el caso del *ABC de Sevilla*. Con el establecimiento de la Junta Militar y la primera Oficina de Propaganda se emprendió un primer intento de centralización de la propaganda por parte del Ejército sublevado. La declaración del estado de guerra permitió la incautación publicaciones que dieron lugar al establecimiento de la censura como medida antiséptica ante las publicaciones subversivas o capaces de hacer propaganda de la causa enemiga. En particular el decreto firmado por Franco el 18 de julio señala:

Art, 12. Quedan sometidas a la censura militar todas las publicaciones impresas de cualquier clase que sean. Para la difusión de noticias se utilizará la radiodifusión y los periódicos, los cuales tienen la obligación de reservar en el lugar que se les indique espacio suficiente para la inserción de las noticias oficiales, únicas que sobre orden público y política podrán insertarse. También quedan sometidas a la censura todas las comunicaciones eléctricas urbanas e interurbanas.

Art, 13. Queda prohibido, por el momento, el funcionamiento de todas las estaciones radioemisoras particulares de onda corta o extracorta, incurriendo los infractores en los delitos indicados en los artículos tercero y cuarto.

Al mismo tiempo, en *El Norte de Castilla* se publicaba una nota del mismo cariz donde se añade que ignorar la prohibición de emitir señales radiofónicas podría conllevar la aplicación de un juicio sumarísimo<sup>78</sup>, dejando claro el cariz de la represión que se instalaría en el país durante las siguientes décadas. Ya vimos cómo las incautaciones de material propagandístico dieron lugar, en el caso de la cartelería política, a la creación de uno de los ficheros más completos de este tipo de propaganda. En el caso de las producciones cinematográficas también fue confiscada y archivada una importante cantidad de material fílmico por parte del entonces Departamento Nacional de Cinematografía en los laboratorios de Cinematiraje Riera, que sospechosamente desapareció víctima de un

---

<sup>78</sup> GONZÁLEZ CALLEJA: 1990.



incendio a finales de la Segunda Guerra Mundial<sup>79</sup>. Lo mismo ocurriría con el importante archivo de la Presidencia del Gobierno, inundado en los años cuarenta y de donde desapareció valiosa información procedente de la Junta Técnica del Estado.

La institucionalización del Nuevo Estado en materia propagandística adoleció durante los primeros años de la Guerra Civil de un permanente estado de provisionalidad, con funciones solapadas, organismos creados, disueltos e integrados en otros, responsabilidades asignadas, delegadas y hasta marginadas, como asegura el primer representante de la Secretaría de Relaciones Exteriores, Francisco Serrat Bonastre, que en sus memorias retrata Burgos en otoño de 1936 como:

Una barahúnda de gente agitada y movediza con una variedad ilimitada de vestimentas caprichosas, más o menos guerreras; mucho fusil, mucha pistola y mucho puñal; camisas de todos los colores; blusas de cremallera; *breeches* y *knickerbockers*; botas altas; barbas espesas. Un solo denominador común: alarde de abandono y suciedad. Todo esto revuelto en las estridencias de la radio y el sonsonete de todos los himnos: de Falange, del Requeté, del Tercio...<sup>80</sup>

A lo largo de todo el libro, Serrat muestra su sorpresa por la descoordinación reinante en el bando sublevado, la precariedad de las instituciones, la falta de financiamiento, la arbitrariedad de las requisas y ejecuciones e incluso de la censura<sup>81</sup>, que en todo caso afectaban al cometido principal recibido del propio Franco, esto es, la depuración del personal diplomático, y que de nuevo resultaba en un buen ejemplo de solapamiento de funciones y de arribismo en la aprobación de los decretos ley<sup>82</sup>. Serrat fue nombrado tras el Decreto de 1 de octubre, que una vez aupado el general Franco como Jefe del Estado, establecía la desaparición de la Junta de Defensa Nacional y su sustitución por una Junta Técnica compuesta de una Secretaría General del Jefe del Estado, con Nicolás Franco al frente, un Gobernador General, un Inspector del Ejército, una Secretaría de Guerra y una Secretaría de Relaciones exteriores de la que dependía la Subsecretaría de Prensa.

Al frente de esta última se puso en un principio al ya aludido Joan Pujol, ideólogo del lema, de evidente inspiración nazi e inserción obligatoria<sup>83</sup>, “Una Patria, Un Estado, un Caudillo”, quien ya se encontraba al frente del Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa

---

<sup>79</sup> GUBERN, 2009: 13.

<sup>80</sup> SERRAT BONASTRE, 2014: 77.

<sup>81</sup> SERRAT BONASTRE, 2014: 109.

<sup>82</sup> SERRAT BONASTRE, 2014: 185.

<sup>83</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 1990.

Nacional<sup>84</sup> en Burgos desde principios de agosto para ocuparse del “órgano encargado exclusivamente de todos los servicios relacionados con la información y propaganda por medio de la imprenta, el fotograbado y similares y la radiotelefonía”<sup>85</sup>. Poco después recayó esta responsabilidad sobre el general José Millán-Astray, que una vez en Salamanca asentó la flamante Oficina de Prensa y Propaganda en el Palacio de Anaya. La imprecisión en las fechas en cuanto a la sustitución de Pujol por Millán-Astray corresponde al ambiente caótico señalado por el diplomático catalán, pero también a las no siempre claras redes de clientelismo que hacían indispensable acercarse al entorno del poder que por entonces estaba concentrándose progresivamente en manos de Franco. Los discursos radiofónicos del fundador del Tercio durante el verano de 36, con sus alabanzas exageradas a la figura de Franco, se hicieron valer a la hora de designar un responsable propagandístico para el estado en ciernes.

La decisión no dejó de resultar polémica, pues si bien esta labor previa de propaganda servía para inyectar moral a una tropa exaltada y radicalizada y también para amedrentar a la población y combatientes republicanos, la impresión que daba del régimen en el extranjero no era demasiado positiva<sup>86</sup>. Al respecto Serrat afirmaría:

¿Cuál es el colmo de la inconsistencia? Nombrar a Millán-Astray “director de Prensa”. Y sería una “astracanada” en todos los sentidos. Millán-Astray ha tenido la desgracia de no morir a tiempo [...] Hoy sólo queda una sombra maltrecha, una reliquia que sería venerable si la rodearan la calma y la serenidad de las grandezas extinguidas [...] Veía venir al suelo una organización que, dentro de su modestia, me parecía llevada por lo menos con buena voluntad. Lamentaba la falta de tacto de molestar a un hombre de cierta valía como Pujol...<sup>87</sup>

La dirección de la nueva estrategia estaba clara: demonización del enemigo, agresividad retórica de herencia legionaria, adulación del líder... pero sobre todo, instauración y consolidación de un discurso y un lenguaje categórico, de propaganda política, simple y efectivo. Para aquello sí servía el carismático Millán-Astray, en comparación con los discursos de Mola o el propio Franco. Millán-Astray contó con el apoyo de Giménez Caballero, además de dos asesores (uno falangista y otro carlista) para que

---

<sup>84</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA, 2001: 32.

<sup>85</sup> BOE, 25-VIII-1936.

<sup>86</sup> DÍEZ PUERTAS, 2000: 40; SERRAT BONASTRE, 2014: 109; GONZÁLEZ CALLEJA, 1990 y PRESTON, 1993: 190.

<sup>87</sup> SERRAT BONASTRE, 2014: 106-107.

suplieran sus carencias intelectuales<sup>88</sup>. Recuérdese aquí su “muera la inteligencia” en el incidente con Unamuno, con la posterior aquiescencia por un agradecido Franco ante la “indefendible” postura del militar, el día de la Raza de 1936<sup>89</sup>.

Ese mes de octubre, las tropas necesitaban de moral, en efecto, pues se pensaba se acercaba la batalla final y la entrada en Madrid se creía inminente, tanto que el gobierno republicano, con Largo Caballero de presidente, se trasladó a Valencia a principios de noviembre. Carlistas y falangistas se repartían ya, con la aquiescencia del Ejército, las imprentas de los distintos periódicos republicanos de la capital hacia finales de mes<sup>90</sup>. Sin embargo, los reveses que sufrieron las tropas nacionalistas y la ayuda que recibió el Gobierno republicano por parte de la Unión Soviética y las Brigadas Internacionales provocaron la estabilización de los frentes y el desvío de las operaciones militares hacia otros objetivos como en la zona del Mediterráneo. La frustración y las bajas causadas por el ataque fallido aconsejaban un nuevo intento de moralización, para lo que la propaganda resultaba de nuevo un elemento clave. Se crearon en diciembre las Oficinas Militares de Prensa y Propaganda que permitieron el contacto de los soldados con sus familiares y con el mundo exterior a través de prensa adicta al movimiento<sup>91</sup>, a partir del intento de reorganización que culminaría con la creación de la Delegación de Estado para la Prensa y Propaganda, presente en todas las zonas ocupadas a través de subdelegaciones, dependiente directamente de la Secretaría del Jefe del Estado<sup>92</sup>.

El encargado de dirigir esta secretaría fue un hombre de confianza del generalísimo, Vicente Gay Forner, economista, profesor universitario y periodista antisemita y filonazi que escribió bajo diversos seudónimos en *Informaciones* a lo largo de la década de los 30.

Franco por entonces necesitaba consolidar su imagen como líder del Movimiento, batalla paralela que se jugaría tanto frente al carismático José Antonio Primo de Rivera, asesinado el 20 de noviembre pero cuya muerte fue objeto de especulación hasta bien entrado el año siguiente, como el pretendiente Don Juan, que se ofrecía por aquellos meses

---

<sup>88</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 1990.

<sup>89</sup> “Todo fue una réplica del general a la actitud bastante molesta del señor Unamuno, que no se justificaba en un acto patriótico, en un acto tan señalado y en la España nacionalista que luchaba en el campo de batalla con un feroz enemigo y con grandes dificultades para vencerlo. Millán se creyó obligado a reaccionar en la forma que lo hizo a lo que consideró una provocación del ilustre catedrático” (FRANCO SALGADO-ARAUJO, 1976: 431).

<sup>90</sup> VEGAS LATAPIE, 1987: 143-144 y GONZÁLEZ CALLEJA, 2012: 19.

<sup>91</sup> Díez Puertas, 2000: 45.

<sup>92</sup> BOE, 17-I-1937.

como combatiente en favor de la causa nacional, y que fue elegante pero sumariamente rechazado por el futuro dictador. A esto se unía el evidente peligro que suponía para el mando único la independencia de las organizaciones falangista y carlista, que como vimos tenían sus propias expectativas en materia informativa una vez acabada la guerra.

A lustrar la imagen de Franco se dedicaron Joan Pujol y Joaquín Arrarás una vez desvinculados de la Delegación de Prensa y Propaganda en marzo de 1937. Vicente Gay fue sustituido en el cargo el 9 de abril por el comandante de ingenieros Manuel Arias Paz, que había trabajado en *El Debate*. Todo ello ocurría poco después de la llegada a Salamanca de Ramón Serrano Suñer, cuñado de Franco, cuyo futuro ascenso se veía ya con recelos tanto por carlistas como por falangistas ante un nuevo esfuerzo de militarización del bando nacional, que lógicamente comprendía el aparato de prensa y propaganda. La Delegación respondía también a este encuadramiento, y pronto sus miembros pertenecerían casi exclusivamente al estamento militar, sobre todo a partir del nombramiento de Arias Paz, que contaba con la ayuda de Eugenio Vegas Latapié, autor de las normas depuradoras del Magisterio y monárquico furibundo dentro del grupo de Acción Española.

### **3. 8. La prensa falangista y carlista antes de la unificación**

Falange había experimentado un espectacular incremento de sus publicaciones a través de la labor de su Jefatura de Prensa radicada en San Sebastián, pero sobre todo con incautaciones realizadas en la zona nacional que llegaron a alcanzar la cifra de 17 diarios y más de una veintena de semanarios en septiembre de 1936 con una importante presencia en el norte de la península, en particular San Sebastián, Pamplona, Salamanca, Valladolid y Burgos. El órgano de propaganda más importante para el grupo fascista durante los primeros meses de la Guerra Civil sería *Arriba España*, producto de la ocupación de la imprenta del diario nacionalista vasco *La Voz de Navarra*. La línea editorial encadenaba con la herencia universitaria y pseudointelectual que había servido de sostén del partido durante los años republicanos; en él escribirían un Giménez Caballero vuelto al redil de Falange tras sus devaneos con el grupo de Ledesma, Pedro Laín Entralgo, Eugenio Montes...

Sin embargo, este lenguaje no tendría la aceptación esperada entre la mayoría de la población de las zonas ocupadas, aunque se repartieran ejemplares en la entrada de cada nueva “zona nacional”<sup>93</sup>. Fue también entonces cuando aparecerían las lujosas revistas culturales *Jerarquía*, de vertiente más literaria pero de muy escaso recorrido, y la ilustrada

---

<sup>93</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2012: 18.

*Vértice*, esta última con importante recorrido durante los primeros años del franquismo y donde colaborarían importantes figuras del mundo cultural nacionalista. La rápida expansión periodística de Falange iba de la mano con una creciente descoordinación y heterogeneidad de las publicaciones que en muchos casos estaban redactadas por personas de reciente afiliación y no siempre de talento periodístico. Para atajar el problema, Manuel Hedilla junto con el jefe de Prensa y Propaganda nombrado por José Antonio en abril, Vicente Cadenas y Vicent, acordaron la centralización de la comunicación política a partir de un nuevo organismo, la Oficina de Prensa de la Jefatura de la Junta de Mando, creada en noviembre y con sede en Salamanca.

La situación no mejoró, pues los jefes provinciales del partido actuaban como verdaderos caciques en sus zonas de influencia y ello entorpecía la labor de los delegados de Prensa en estas zonas que debían obediencia a los primeros. Al mismo tiempo, a finales de año comenzaron a proliferar instituciones aledañas a la Jefatura de San Sebastián y la Oficina de Salamanca que no hacían sino alimentar una rivalidad burocrática que como ya hemos visto era moneda corriente en el bando golpista. Las críticas a la caótica organización de prensa y propaganda falangista procedían incluso de delegados nazis que manifestaron a Hedilla su estupor ante la situación. Una de las decisiones fue convocar la Primera (y única) Asamblea Nacional de Prensa y Propaganda que se celebró los días 25, 26 y 27 de febrero de 1937. Las medidas que se aprobaron fueron variadas y tenían como común denominador la centralización de la propaganda asentando la independencia editorial de los responsables políticos locales.

Todo ello no lograba contener la batalla por el control político de Falange a nivel provincial, pero también nacional, particularmente desde la desaparición de Primo de Rivera y la división que Payne establece entre hedillistas, legitimistas joseantonianos y “arribistas” tecnócratas<sup>94</sup>. En esta lucha, la empresa periodística resultaba indispensable, como demuestra el impulso que recibía el propio Hedilla a través de varios reportajes hagiográficos a mediados de abril donde de paso se insistía en la idea de reconciliación de los “camisas viejas” frente a la palpable red de clientelismo que se tupía alrededor de Salamanca y Burgos. Este hecho parece convenció a Franco y Serrano Suñer a acelerar la unificación en medio de una competición por el liderazgo del movimiento en la que el entonces ya Generalísimo tenía una enorme ventaja.

---

<sup>94</sup> PAYNE, 1985: 161-163.

En esta carrera vino a ser providencial el papel desempeñado por Serrano Suñer, abogado y arquitecto de la organización política del primer franquismo. El cuñado de Franco era un personaje aglutinador de tendencias derechistas: amigo personal de José Antonio, ex-diputado de la CEDA, colaborador de las JAP y con importantes contactos en el grupo de *Acción Española*, a quien podríamos encasillar en la tercera de las categorías arriba mencionadas, y cuyo objetivo era dotar al Caudillo de la cobertura de Falange y a ésta un único dirigente: Franco. El propio Serrano Suñer afirmaría años después que “era preciso convertir el Alzamiento en una empresa política”<sup>95</sup>, y puesto que tras el golpe de Estado las únicas dos fuerzas derechistas que podían rivalizar con la pujanza de los partidos políticos de izquierdas en el bando republicano eran los carlistas y los fascistas, se acometió la creación de un nuevo partido único para el bando golpista bajo el mando de Franco. Renovación Española había quedado a merced de los generales monárquicos tras el asesinato de Calvo Sotelo y, al igual que la CEDA, durante los primeros meses de la guerra perderían la mayoría de su apoyo popular en favor de Falange.

Gil Robles, si bien podía ser un personaje carismático, con importantes dotes de oratoria y con una evidente intención de jugar algún papel importante en el estado resultante de la victoria franquista, había quedado aislado y confinado a tareas de propaganda exterior entre los círculos monárquicos. Franco aprovechó la debilidad de su partido para reforzar simbólicamente a Falange y descartar otro posible rival político. La Unificación vino a confirmar también la pérdida de poder en el ámbito propagandístico que la Comunión Tradicionalista venía sufriendo desde hacía tiempo y que se había agudizado con el estallido de la Guerra Civil: órganos de prensa tan importantes como *El Siglo Futuro* y *El Correo Catalán* fueron a parar a manos republicanas tras las incautaciones posteriores al 18 de julio, y otros tan significativos como *El Pensamiento Navarro*, el *Diario de Navarra* o *El Pensamiento Alavés* tuvieron que renunciar a parte de su independencia al publicar las notas oficiales salidas del Cuartel General del Generalísimo<sup>96</sup>, probablemente por su cercanía al eje Burgos-Salamanca donde ya se estaban realizando evidentes movimientos para la centralización de la propaganda.

En el ámbito político, la deslegitimación y posterior exilio de Fal Conde dejaban el camino expedito para la apropiación de un partido decimonónico en franca decadencia y con un proyecto descabezado tras la muerte del pretendiente Alfonso Carlos, por parte de unos militares caros a las bases doctrinales del Tradicionalismo, pero necesitados del

---

<sup>95</sup> SERRANO SUÑER, 1947: 27.

<sup>96</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2012: 27.

impulso político y movilizador de Falange Española. El conflicto de los mandos castrenses y carlistas surgió por el intento del mandatario andaluz de establecer una jerarquía militar autónoma a partir de la creación de una Real Academia Militar, con el visto bueno de Mola pero no el de Franco, quien envió a Fal Conde un ultimátum para abandonar el territorio nacional<sup>97</sup> tras la publicación de la noticia en el diario carlista toledano *El Alcázar*. Para Franco, el líder tradicionalista demostraba su poca lealtad al mando único y hacía peligrar su propia hegemonía. Por su parte, el director del diario fue sustituido y tras el Decreto de Unificación pasó a conformarse en diario del nuevo partido<sup>98</sup>.

### 3.9. Franco, jefe político

La unión de Falange y la Comunión Tradicionalista venía larvándose a lo largo del primer tercio de 1937, en parte por mimetismo con los partidos fascistas europeos, en parte por el oportunismo de algunos nuevos miembros de ambos partidos en pugna por los puestos políticos que se abrirían con el fin de la guerra. En el primer aspecto la creación de un partido único ya contaba con el precedente de la Unión Patriótica de la Dictadura de Miguel Primo de Rivera, y en el que parece que Nicolás Franco se fijó para la creación de un partido para su hermano. El mando único configurado en octubre tenía un objetivo militar, que era ganar la guerra. El partido único tenía un designio político: establecer una dictadura al estilo fascista. La institucionalización de ésta necesitaba clarificar las competencias que ya vimos estaba insuficientemente delimitadas y frecuentemente confundidas y solapadas.

Desde los primeros meses de la guerra, la mezcolanza de símbolos, uniformes y cánticos de las distintas facciones derechistas que habían chocado a Serrat Bonastre a su llegada a Burgos, no pasaron desapercibidas para Franco semanas antes en una Sevilla que debía mostrar un panorama muy similar. Con el proyecto de unificación en mente, advertía a Pemán de la necesidad de una disciplina rígida que anulara la división entre los distintos grupos<sup>99</sup>. Esta unificación se veía favorecida por varios factores, entre los que destacaba la progresiva fascistización que se dio en los partidos de la derecha española durante la República, lo continuos contactos para subvertir el orden republicano entre dichos grupos y el efecto aglutinador que el Ejército tuvo a partir del golpe de Estado.

Serrano Suñer, si bien entró en zona nacional tras escapar del presidio en el Madrid republicano y perder varios de sus familiares a manos de las milicias (lo que asegura le

---

<sup>97</sup> PRESTON, 1993: 209.

<sup>98</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2012: 27.

<sup>99</sup> PRESTON, 1993: 176.

afectó profundamente y le decidió a dedicar sus esfuerzos a la causa golpista), ya había iniciado semanas antes del golpe el acercamiento de las JAP al entorno de Falange<sup>100</sup>. Se convirtió en el candidato ideal para llevar a cabo la Unificación, por su cercanía al Generalísimo, su formación como jurista y sus amistades personales en un amplio espectro de la derecha española. Falange era el grupo que con más reticencias se acercaba a la creación de un partido único, pues con razón temían perder el poder político sobre un partido que había crecido de manera espectacular durante los meses posteriores al 18 de julio. A ello hay que añadir también la crisis de liderazgo que sufría el partido y que desembocó en los sucesos de Salamanca del 16 de abril del 37, en los que las facciones hedillistas y “legitimistas” se enfrentaron a tiros sufriendo dos muertos.

Manuel Hedilla, confiado de haber salido reforzado del enfrentamiento, creyó poder mantener el poder político de Falange al frente del nuevo partido, y así se lo hizo entender el entorno de Franco, junto con el que apareció en público tras el discurso que el Generalísimo pronunció anunciando el decreto de Unificación. La sorpresa para el líder cántabro sobrevino el 25 de abril al ser nombrado jefe de una Junta Política que dependía directamente del Jefe del Estado y que le dejaba escaso margen de actuación. Esta vez, el ascenso de personalidades incómodas o desacreditadas para Franco (recurso utilizado durante toda la dictadura para prevenir problemas en la relación de fuerzas que lo sostenían en el poder) no funcionó como estaba previsto: Hedilla no aceptó el nombramiento, lo que le supuso un consejo de guerra que lo condenó a dos penas de muerte por conspirar contra el Nuevo Estado. La pena fue conmutada por la intervención de Serrano, que creía podía suponer un lastre para la integración de una parte importante de falangistas en el nuevo partido. Hedilla fue recluido en Canarias y Mallorca hasta 1947.

Una vez apartada una de las personalidades que podían hacer una mínima sombra al poder del Caudillo, y establecido el ejemplo de la implacable actuación del Ejército ante una sospecha de deslealtad, Franco encontró el camino expedito para la configuración del partido según su voluntad. Se nombró un Secretariado Técnico encargado de la fusión administrativa de la Falange y la Comunión Tradicionalista, así como el nombramiento de los jefes territoriales, hecho que provocaría no pocas tensiones entre las extintas formaciones políticas<sup>101</sup>. En todo caso, su cometido se consideró alcanzado en diciembre, cuando fue nombrado un falangista de la vieja guardia de carácter más acomodaticio que el “rebelde” Hedilla: el abogado y amigo de José Antonio, Raimundo Fernández Cuesta.

---

<sup>100</sup> PAYNE y PALACIOS, 2014: 196.

<sup>101</sup> PEÑALBA SOTORRIO, 2011: 3.



En todo caso, tanto el Consejo Nacional como la Junta Política eran instituciones *ad hoc* que pretendían dar un aire de legalidad al nuevo gobierno de Franco que se constituiría formalmente en enero de 1938. Como reconoce el propio Serrano Suñer, “su labor fue más bien insignificante. Sirvió, sobre todo, para que el partido y el Estado no perdiesen *oficialmente* el contacto”<sup>102</sup>, esto es, que un partido vaciado de contenido era principalmente un aparato de propaganda al servicio del Ejército y en particular de su Caudillo. Este era el principal objetivo de la Unificación para la historiadora Sheelagh Ellwood, que llama la atención sobre la situación de la guerra en el mes de abril y su desarrollo posterior<sup>103</sup>. Tras el estancamiento que vimos sufría el Ejército rebelde en el frente de Madrid —responsabilidad de Franco—, Mola se disponía a intensificar su ataque en el Norte con la ayuda material y humana de la Italia fascista. La Unificación suponía entonces reforzar la posición de Franco tras la guerra ante la intención de Mola de establecer un directorio militar al final del conflicto<sup>104</sup>. Mola desaparecería tras un fatal accidente de avión el tres de junio y sería Franco quien recibiera el crédito por el fin de la guerra en el frente del Norte ese verano.

El 4 de agosto se publicaron los estatutos de FET de las JONS, obra del Secretariado Político y poco antes, por si quedaba alguna duda del objetivo de la unificación, se establecía el Primero de Octubre como Día del Caudillo en celebración de su nombramiento como Jefe del Estado el año anterior. La consolidación de un aparato estatal en torno a Franco alcanzaba otro hito plasmado en los Estatutos hechos públicos al finalizar la guerra, en los que el poder de Franco quedaba ya institucionalizado como jefe del partido único. Se establecía que el presidente de la Junta “estará integrada por un Presidente *libremente* designado por el Caudillo” quien nombraba, libremente suponemos, también a cinco miembros del consejo que a su vez nombraban a otros cinco según su artículo 31. Por si quedaba alguna duda el artículo 47 precisa:

El Jefe Nacional de Falange Española Tradicionalista y de las JONS, supremo Caudillo del Movimiento, personifica todos los Valores y todos los Honores del mismo. Como Autor de la Era Histórica donde España adquiere las posibilidades de realizar su destino y con él los anhelos del Movimiento, el jefe asume, en su tarea plenitud, la más absoluta autoridad.

El Jefe responde ante Dios y ante la Historia.

---

<sup>102</sup> SERRANO SUÑER, 1947: 66.

<sup>103</sup> ELLWOOD, 1987: 11-18.

<sup>104</sup> PRESTON, 1993: 155.

### 3.10. La racionalización de la estrategia propagandística

La consecuencia de todos estos movimientos en la política comunicativa del bando franquista no se hizo esperar, y si bien se produjo con mucho retraso respecto a los esfuerzos propagandísticos republicanos, de hecho corría en paralelo a los sucesos políticos que acabamos de describir. Hemos visto cómo el estancamiento del avance sobre Madrid había significado el reconocimiento por parte de los sublevados de la incapacidad de lograr una victoria rápida en todo el territorio nacional, y cómo Franco aprovecharía esta situación para reforzar su papel como jefe de los rebeldes. El Decreto de Unificación significaba, lógicamente, la absorción de los aparatos de prensa y comunicación de las facciones rebeldes por los órganos del nuevo partido. Ya vimos que la creación de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda preparaba el terreno en enero de ese año, y cómo las desavenencias entre mandos militares y falangistas precipitaron la destitución de Gay Forner y su sustitución por el ingeniero militar Manuel Arias Paz.

La decisión de su nombramiento coincide con la llegada de Serrano y los últimos meses de Nicolás antes de ser destinado a Italia, con lo que se especula a quién se debería una elección que en todo caso correspondía con la necesidad de reconfortar a los militares católicos moderados, y que, por otra parte, sería compensado con la creación de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista tras el decreto de Unificación<sup>105</sup>. Al frente de este último organismo se puso al cura falangista Fermín Yzuriaga, impulsor del periódico *¡Arriba España!* de Pamplona y la ya mencionada *Jerarquía*, y de dos editoriales, una del mismo nombre dedicada a publicaciones literarias y “Ediciones FE” de carácter más doctrinal<sup>106</sup>. Este nombramiento, así como la existencia de publicaciones adjuntas a la Sección Femenina o al Servicio Español de Magisterio, aseguraban la preeminencia de Falange en el aparato propagandístico del partido único. Asimismo, este organismo publicaría el *Boletín del Movimiento de FET de las JONS*, donde aparecerían los ya mencionados Estatutos del nuevo partido.

Para coordinar las acciones de ambas delegaciones se creó en octubre la Administración Central de la Prensa del Movimiento<sup>107</sup>, con lo que de paso se evitaban los problemas personalistas y propagandísticos que sufrió Falange durante los primeros meses de la guerra, restringiendo el radio de acción de los jefes provinciales. De la eficacia y celo legitimador de esta empresa atestigua su intensa actividad y longevidad que abarcaría toda

---

<sup>105</sup> DÍEZ PUERTAS, 2000: 45.

<sup>106</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 2012: 28.

<sup>107</sup> GONZÁLEZ CALLEJA, 1990: 495-517.

la dictadura franquista. La concentración de poderes alrededor de Franco se consolidó con la formación de su primer gobierno en enero de 1938. De esta manera, el partido quedaba relegado a la acción del gobierno que instalado en Burgos, lo que significó todo un ejemplo de equilibrio entre las distintas facciones del bando golpista bajo el control del Ejército y en particular del Caudillo, que añadía a su jefatura del Estado la presidencia del Gobierno.

La preeminencia del Ejército se aseguró con la Vicepresidencia del entonces presidente de la Junta Técnica del Estado Francisco Gómez-Jordana (que también ocuparía la cartera de Asuntos Exteriores), el Ministerio de Defensa bajo Fidel Dávila, el inspector de la armada Juan Antonio Suances en Industria y Comercio y Severiano Martínez Anido al frente de Orden Público. La labor de “domesticación” de los carlistas tras el episodio Fal Conde y a favor de la Unificación alzó al conde de Rodezno como representante de la familia tradicionalista al frente del Ministerio de Justicia. Desde el lado falangista también se premió la labor integradora de Raimundo Fernández Cuesta con el Ministerio de Agricultura y las aportaciones a la legislación laboral de corte corporativista a Pedro González-Bueno y Bocos, autor del Fuero del Trabajo. Los monárquicos Andrés Amado (que repetiría su puesto de Ministro de Hacienda durante la dictadura de Primo de Rivera) y Pedro Sáinz Rodríguez en Educación, también encontraron hueco en este Gabinete, así como el ingeniero Alfonso Peña Boeuf en la cartera de Obras Públicas.

Pero el nombramiento más significativo sería el de Serrano Suñer al frente de un Ministerio del Interior con amplísimas atribuciones. La racionalización de los servicios de prensa se tradujeron en una clara división de competencias en cuyos departamentos se situaron los intelectuales falangistas de los que hablamos en el anterior capítulo: al frente de la Dirección General de Propaganda se situó Dionisio Ridruejo, José Antonio Giménez Arnau en la Dirección General de Prensa, Antonio Tovar se encargaría del Servicio de Radiodifusión, y el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) sería confiado a Manuel Augusto García Viñolas. Además se constituirían diversos servicios al calor de estas jefaturas tales como Ediciones con Laín Entralgo, Teatro a cargo de Luis Escobar, Artes Plásticas que contaba con Sáenz de Tejada, Juan Cabanas o José Romero Escasi como colaboradores, Propaganda directa bajo Moreno Torres, Propaganda en los Frentes con el coronel Morales al frente o el departamento de Música.

La preeminencia de Falange en el nuevo gobierno se confirmó con el nombramiento de Serrano, en sustitución del padre Yzardiaga, como Delegado Nacional de Prensa y Propaganda de FET ayudando a fusionar, particularmente en el aspecto propagandístico la

labor del Estado y del partido. Tanto es así que a partir de este nombramiento, a mitad de febrero del 38, el ministro se llevó gran parte del personal dedicado a la comunicación en los órganos de FET a su Ministerio, entre cuyos nombres podríamos destacar a Laín Entralgo, Alfonso Merry del Val, Martín de Riquer, Juan Beneyto o Gonzalo Torrente Ballester. Este proceso culminaría con la promulgación de la legislación periodística más duradera del siglo XX en España: la Ley de Prensa de 1938 del 23 de abril, redactada por Giménez Arnau bajo supervisión del propio Serrano Suñer. Esta, escrita en el característico tono altisonante de la propaganda falangista, resultaba en una organización corporativista de la profesión periodística con un declarado carácter totalitario:

...no podía admitirse que el periodismo continuara viviendo al margen del Estado.

Testigos quienes hoy se afanan en la empresa de devolver a España su rango de Nación unida, grande y libre, *de los daños que una libertad entendida al estilo democrático había ocasionado* a una masa de lectores diariamente envenenada por una Prensa sectaria y antinacional [...]

Así, *redimido el periodismo de la servidumbre capitalista de las clientelas reaccionarias o marxistas*, es hoy cuando auténtica y solemnemente puede declararse la libertad de la Prensa. Libertad integrada por derechos y deberes que nunca podrá desembocar en aquel *libertinaje democrático*, por virtud del cual pudo discutirse a la Patria y al Estado, atentar contra ellos y proclamar el derecho a la mentira, a la insidia y a la difamación como sistema metódico de destrucción de España decidido por el rencor de poderes ocultos.

En ella se consagra la creación del fichero de periodistas, así como el deber de los directores de periódicos de comunicar las contrataciones a realizar y ser aprobado su propio nombramiento por parte del ministro. A tal punto extendió Serrano su poder que proponía nombramientos y destituciones de directores de periódicos, como el caso de Manuel Halcón, filonazi, amigo del propio ministro y colaborador de *Vértice* y *FE*, a quien pretendió colocar al frente de *ABC*<sup>108</sup>. Esta ley culminaba también su esfuerzo por traspasar las competencias de FET en materia propagandística a las flamantes instituciones ministeriales, eliminando las jefaturas de prensa del partido. Estos movimientos no dejarían de ser seguidos con desconfianza por elementos monárquicos y militares del Gobierno, que no tardarían en provocar roces, en particular entre Ridruejo y alguno de sus subalternos

---

<sup>108</sup> IGLESIAS, 1980: 335.

procedentes de la antigua Delegación, hasta el punto que en el mes de septiembre se dictan unas “normas para la propaganda en la zona de los Ejércitos” desde el cuartel general del Generalísimo<sup>109</sup>. La organización territorial de los servicios de propaganda se dejó en manos de los Servicios Provinciales de Prensa que adoptaron funciones de censura y de enlace entre los órganos de prensa locales y los gobernadores civiles. Hasta agosto del 38 estas delegaciones dependían del Servicio Nacional de Propaganda, y pasan a integrarse en el Servicio Nacional de Prensa<sup>110</sup>.

Con un aparato propagandístico, ahora sí, centralizado y bien coordinado, en diciembre de 1938 se produjo la última gran reestructuración de los servicios a consecuencia de la fusión de los ministerios del Interior y de Orden Público en el Ministerio de la Gobernación, bajo el ineludible Serrano Suñer. La importancia de la comunicación se ponía en primer plano bajo este nuevo Ministerio que contaba con tres Subsecretarías: la de Orden Público y la de Interior, correspondientes a los anteriores ministerios, y la de Prensa y Propaganda (SSPP) donde se incluía gran parte del personal (falangista) que citábamos anteriormente. Al esfuerzo propagandístico emanado del régimen que acabamos de detallar habría que añadir algunos hitos como la creación de Radio Nacional de España en 1937 o de la Editora Nacional del DEPP en junio de ese mismo. Es, sin embargo, el surgimiento de una empresa privada, y su relación privilegiada contra el régimen, la que daría una coherencia y homogeneidad a los mensajes difundidos por el territorio ocupado por el ejército franquista. Hablamos de la Agencia EFE.

Al mismo tiempo que la coalición golpista se estaba dotando de unas estructuras destinadas a su consolidación política tras la Guerra Civil, apareció el germen de una curiosa colaboración público-privada que también tendrá larga vida a lo largo del periodo de la dictadura. Las redes de clientelismo que venían forjándose en el ámbito político y cuyas intrigas hemos esbozado en las páginas anteriores, tuvieron su reflejo en la economía del nuevo régimen y en el ascenso a posiciones de dominio en el mercado de determinadas empresas que contaran con importantes contactos dentro de la administración militar. Si bien pronto nos adentraremos en estos mecanismos en lo que a la producción cinematográfica se refiere, la agencia de noticias resulta un claro ejemplo de estas prácticas y de su modelo de funcionamiento, especialmente destacable por los beneficios que le reporta la posición de un Serrano Suñer en el cénit de su influencia política.

---

<sup>109</sup> DÍEZ PUERTAS, 2000: 48.

<sup>110</sup> ZENOBI, 2011: 109.

Previo a la Guerra Civil existían en España varias agencias de noticias, incluidas varias extranjeras, entre las cuales destacaba *Fabra* en particular por sus relaciones y contratos con casas extranjeras con las que compartía e intercambiaba noticias. Ésta quedó dividida tras el 18 de julio, y gracias al apoyo financiero de Juan March la recién creada EFE pudo absorber las oficinas que quedaban en zona nacional. Su director antes del golpe, el falangista declarado Luis Amato Ibarrola, se encargó que estos contratos quedaran unidos a la nueva empresa. Su dirección se encargó a Vicente Gallego, a quien Serrano Suñer conocía de su época en *El Debate*, y de cuya supervisión se encargaba el propio ministro y Giménez Arnau. Todos ellos formaron parte, junto a March y Manuel Aznar, del consejo de administración de una empresa que se constituyó como entidad mercantil el 3 de enero de 1939<sup>111</sup>.

La empresa se benefició de una legislación a medida que obligaba a las agencias extranjeras a trabajar en exclusiva con EFE a la vez que recibía subvenciones estatales. En contrapartida, la agencia ayudaría de manera inestimable a la consolidación de un discurso coherente con una significación muy importante en el ámbito de la propaganda de guerra y de la legitimación del Caudillo y su régimen tanto en España como en el campo internacional. De esta manera, para cuando las tropas de Franco entraron en Barcelona, el aparato propagandístico ya estaba funcionando a pleno rendimiento y con un control de la prensa propio de un Estado. Varios son los testimonios “nacionalistas” que subrayan la politización de la sociedad catalana, y en particular la barcelonesa, a la entrada del Ejército franquista. Era el campo ideal para poner en práctica el proyecto propagandístico a gran escala. Las palabras de Ridruejo al respecto no dejan ninguna duda:

El adoctrinamiento directo por textos e imágenes o la organización de actos públicos me parecía algo circunstancial y subalterno. El plan que me tracé para organizar los servicios era más amplio y, si se quiere, más totalitario en el sentido estricto de la palabra. Apuntaba al dirigismo cultural y a la organización de los instrumentos de comunicación pública en todos los órdenes [...]

... Por ejemplo mi idea del Departamento de Ediciones de la Dirección General no debía limitarse a publicar ciertas obras o a ejercer la censura, sino a organizar corporativamente el gremio organizando, a través de él, una verdadera planificación. En el teatro —otro ejemplo— no aspiraba sólo a crear unas compañías oficiales ni a controlar a las privadas, sino a promover una serie de instituciones docentes y normativas —algo como la *Comédie Française*— y a promover centros experimentales, unidades de extensión popular trashumantes o fijas, y a intervenir la

---

<sup>111</sup> PAZ, 1990: 520-523.

propia Sociedad de Autores, organizando otras paralelas para actores, decoradores, etc. En alguna manera me guiaba por la utopía falangista de la sindicación general del país y ello podía valer, claro está, para el cine, las artes plásticas, los espectáculos de masas y así sucesivamente<sup>112</sup>.

### 3.11. Una imagen para un Estado

En el ámbito audiovisual, las actuaciones del bando franquista fueron lentas y tardías, en parte por la escasa importancia que se dio a este tipo de propaganda hasta casi el final de la guerra en parte por la escasez de medios técnicos. La herramienta más utilizada, y con mayor tradición durante toda la dictadura, fue la censura. Los primeros Gabinetes de Censura Cinematográfica se establecieron en La Coruña y Sevilla, el 21 de marzo de 1937, bajo autoridad militar, lo que revela la concepción castrense de la comunicación política<sup>113</sup>. En la misma línea apareció también al principio de la guerra un organismo censor en Pamplona<sup>114</sup>, probablemente alineado con el carlismo bajo el auspicio de Mola.

Con la creación de la Delegación Estatal de Prensa y Propaganda, como vimos, se dio un paso más en la organización del régimen y fue, todavía bajo ella, pero a un mes del primer Gobierno de Franco, cuando se creó la Junta Superior de Censura cinematográfica por ley del 18 de noviembre de 1937 bajo la dirección de García Viñolas. En esta ley se perfilaba la estructura burocrática que funcionaría a lo largo de todo el franquismo. Sin embargo, necesitaba un último reparto de responsabilidades que incluyera la evaluación de las producciones de las empresas privadas a través de la Comisión de Censura Cinematográfica. Por otro lado, las producciones estatales quedaban bajo la responsabilidad de la Junta, ambas ahora dependientes del Ministerio de la Gobernación<sup>115</sup>. Este año 1938 significa la definitiva consolidación del aparato propagandístico del Nuevo Estado y la conformación de un discurso que, como estudiaremos en el siguiente capítulo, giraría en torno a una mitología caudillista, medieval y anticomunista. En todo caso, las consignas respecto a la imagen del Caudillo ya estaban extendidas por todas las redacciones de prensa y, como vimos, la exclusividad de la agencia EFE ya estaba igualmente establecida, cuando ve la luz el DNC de García Viñolas, lo que atestiguaba que el Ejército sublevado se había dado cuenta finalmente de la potencialidad propagandística de los medios audiovisuales.

---

<sup>112</sup> RIDRUEJO, 1976: 130.

<sup>113</sup> GUBERN, 1975: 17.

<sup>114</sup> BENET, 2012: 144.

<sup>115</sup> GUBERN, 1975: 18.

Si bien durante los primeros meses de la guerra se consiguieron rodar algunos cortos documentales gracias a los equipos de CIFESA que habían quedado en Córdoba y Cádiz tras el golpe del 36 y las oficinas de la productora en la capital andaluza, sería a partir de 1938 cuando la producción bélica franquista comenzaría a tener una presencia importante. De todas formas, es reseñable la labor del director del equipo de *El genio alegre* que quedó en Córdoba, Fernando Delgado, con una contribución de seis documentales en los que narraba la entrada de tropas en ciudades del norte de la península<sup>116</sup>, la producción carlista de dos cortos en el mismo sentido: *La toma de Bilbao* y *Con las brigadas Navarras*<sup>117</sup>, y algunos cortos de la productora Films Patria<sup>118</sup>.

El propio García Viñolas, gracias a la ayuda material del gobierno alemán pudo dirigir tres documentales hasta el fin de la guerra. El primero de ellos, *Dieciocho de julio* (1938), esboza el estilo que tan familiar resultaría a los españoles durante las primeras dos décadas del franquismo: contextualización histórica hábilmente manipulada y presentada con un lenguaje ampuloso del hecho fundacional del Nuevo Estado que titula la obra, desfile militar que recuerda quiénes fueron los propulsores y ejecutores del nuevo orden y palabras del Caudillo al final del rodaje<sup>119</sup>. Más aún, este último elemento significaría la fundación, en clave cinematográfica, de la *presentación del Caudillo a través de su ocultación sistemática*. Esta técnica, por más que singular, respondía a la pobre fotogenia del dictador y se convertiría en una de las señas de identidad de la producción más duradera y característica de García Viñolas: el No-Do.

El siguiente documental lo realizó junto con el psiquiatra Antonio Vallejo-Nájera, quien inspirado en las tesis de Ramiro de Maeztu sobre la hispanidad y la raza hispánica<sup>120</sup> desarrollaría toda una teoría psiquiátrica que incluiría lo que él identificó como “el gen rojo” y que demostraba, cual general ‘Buck’ Turgidson en *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (Stanley Kubrick, 1964), cómo la infiltración comunista se producía a través de todo tipo de fluidos, incluido el agua. El corto es un ejemplo de propaganda exterior, hacia las potencias occidentales y hacia los combatientes republicanos. En él se muestran las condiciones en que el Ejército franquista trata a sus prisioneros, el carácter benévolo y conciliador de las

---

<sup>116</sup> En particular *Hacia una nueva España* en 1936, y en 1937 *Bilbao para España, Santander para España, Oviedo y Asturias, Entierro del general Mola y Brigadas Navarras* (GUBERN, 2009: 177).

<sup>117</sup> BIZCARRONDO, 1996a: 230.

<sup>118</sup> BIZCARRONDO, 1996b: 77.

<sup>119</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ BIOSCA, 2001: 328.

<sup>120</sup> Para una aproximación en profundidad a las teorías del psiquiatra durante los primeros años del franquismo, véase CAMPOS y HUERTA, 2012.



tropas rebeldes y cómo bajo su mando las tropas reciben cobijo y alimentación incluso al enemigo en la guerra. Este enemigo trabajaba ahora codo con codo con “los nacionales” en la reconstrucción de la patria ayudándoles a “recuperar la dignidad perdida”.

La evolución y perfeccionamiento de este mensaje se advierte en el tercer documental dirigido por García Viñolas: *La llegada de la patria*, realizado a principios de 1939 y con intención de ser exhibido tras la conquista de las últimas ciudades en manos de la República, en particular Barcelona y Madrid. En el video se insiste en la posibilidad de redención mediante la colaboración con el “victorioso Ejército nacional”, de curación ante el “gen rojo” que se había adueñado de parte de la población española, que sin embargo continuaba, en el fondo de ella, portando la esencia de la hispanidad. En este tipo de producciones también se perfila el funcionamiento de una incipiente industria estatal al menos hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. Del rodaje y el guión se encargó el equipo liderado por el trío García Viñolas-Guerner-Reig. La sonorización corrió a cargo de una empresa alemana, a través de su filial en España, en este caso la Hispania Tobis. Finalmente, el montaje y revelado se llevó a cabo desde Portugal bajo la supervisión de Eduardo García Maroto, ya que desde el país vecino la distribución hacia el territorio español era más rápida y efectiva.

En el aspecto técnico, la empresa CEA cedió su equipo al Ejército golpista, principalmente cámaras, que como contrapartida ya vimos se beneficiaría del acuerdo de distribución con la Tobis. El papel de Alemania en esta ofensiva de la propaganda cinematográfica fue esencial para la consolidación de una producción regular y se seguía el modelo que regía la colaboración militar: todo equipo utilizado sería pagado al contado o a través de contraprestaciones comerciales, como la distribución de películas o la exhibición de las cintas alemanas en los territorios ocupados. No se debe inferir por lo anterior que la información y propaganda fílmica quedaran en manos de empresarios alemanes de manera exclusiva, pues por un lado se llegó a un acuerdo también con la Cámara Cinematográfica del Reich<sup>121</sup>, y por el otro el gobierno nazi subvencionaba también este tipo de obras al considerarlas beneficiosas para su causa, ya que permitían la entrada en un mercado hasta ahora dominado por las producciones estadounidenses: Latinoamérica.

De esta manera se llegó a un acuerdo en junio de 1938, tras el viaje que García Viñolas realizaría a Berlín, que permitía la importación de película virgen, sonorización y revelado de calidad superior al que se realizaba en Portugal, y sobre todo la puesta en

---

<sup>121</sup> BIZCARRONDO, 1996b: 80.

marcha de un noticiario periódico que pudiera exhibirse en todo el territorio nacional y que diera cuenta, mediante su exhibición antes de las producciones de ficción o de manera exclusiva, de los avances del Ejército franquista y de la proximidad de la victoria en la guerra. El Noticiario Español respondía a la necesidad de establecer un altavoz audiovisual para el Nuevo Estado que surgía de la Ley de Administración Central que consagraba el primer Gobierno de Franco. Su periodicidad fue irregular desde su primer número en junio del 38, como resultado de la colaboración alemana, hasta el último en marzo de 1941, tras un año de sequía en la producción del mismo.

Los colaboradores fueron los ya habituales en las cintas documentales que se distribuyeron a principios de año y que conformaron el núcleo del DNC durante estos primeros años. Junto a Viñolas, Ridruejo colocó al periodista Antonio Obregón con quien trabajaba para realizar los guiones del noticiario<sup>122</sup> y otros cortometrajes, tarea en la que también se afanaría Edgar Neville, director también de varios de ellos<sup>123</sup>. En la locución se destacó Joaquín Reig quien, delegado en Berlín para la OPP, servía también como supervisor, montador y, sobre todo, mediador y nexo entre los gobiernos de Burgos y Berlín<sup>124</sup>. Lo relevante para nuestro estudio es que en esas primeras producciones del DNC se perfilan los discursos y la mitología que va a conformar el universo simbólico de la propaganda franquista durante los primeros años de dictadura. Con este afán se creó un noticiario de clara tendencia belicista; no faltan las alusiones a la Alemania nazi y la Italia fascista, los brazos en alto y el culto al Caudillo que estudiaremos con más detenimiento en el apartado siguiente.

El Noticiario sería, por tanto, la empresa más ambiciosa y constante del DNC durante sus primeros años de existencia y estaba orientado a sustentar ideológicamente el esfuerzo bélico. En esta línea, además de los documentales realizados por García Viñolas y Neville cabe destacar una de las producciones de mayor calidad que dio la propaganda franquista durante la guerra y que fue el resultado de la colaboración hispano-alemana bajo la batuta de Reig. Hablamos de *España heroica* (1938), documental de cerca de 80 minutos dirigido principalmente al público europeo puesto que sería exhibido en el Comité de No-Intervención en respuesta al republicano y pro-comunista *España, 1936* (Jean-Paul Dreyfus,

---

<sup>122</sup> BIZCARRONDO, 1996a: 230.

<sup>123</sup> *La Ciudad Universitaria* (1938), *Juventudes de España* (1938), *¡Viva los hombres libres!* (1939) y *Frente de Madrid* (1939).

<sup>124</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE, 2006: 5.

1937). En él se destacarían los atentados religiosos y se culparía a la República y a los nacionalistas vascos de la destrucción de la villa de Guernica.

Utilizando un sobrio montaje y el reciclado de imágenes confiscadas al bando contrario, el documental sigue una estructura simple y maniquea característica de este tipo de producciones. Comienza con una introducción a la historia de España, seguida de una sección dedicada al periodo republicano y el caos que provoca el siguiente apartado, el alzamiento. A partir de aquí la separación se hace más ambigua y se intercalan imágenes de los frentes, de los avances del Ejército franquista y de la retaguardia, para concluir con un acto a los “héroes caídos por la patria” y la imagen de José Antonio Primo de Rivera seguida de la foto fija de Franco. La obligatoria apoteosis final consta de hogueras, una gran cruz, gritos de “¡Viva Franco!” y “¡Arriba España!” y un desfile ante el Caudillo brazo en alto. Este filme tiene el valor particular de condensar en una sola producción los mitos sobre los que se asienta la ideología franquista durante la guerra, y que servirán como modelo durante toda la dictadura, con mayor o menor intensidad dependiendo del momento histórico. Como dedicamos una sección aquí al estudio de esta mitología, señalemos por ahora la proximidad con las ideologías de extrema derecha de la época que resultaron imprescindibles para ganar la guerra.

La “ayuda” alemana también sería de capital importancia para consolidar la colaboración del DNC con CIFESA a través de la producción de los mejores filmes de ficción de la segunda mitad de los años 30. Nos referimos a las cinco películas que a través de la Hispano-Film-Produktion rescataban la temática y los directores y actores más valorados de principios de la década. Florián Rey dirigiría a Imperio Argentina en *La canción de Aixa* (1938) y *Carmen la de Triana* (1938) en una nueva versión del mito —“una interpretación de Carmen (la de Triana)”, según nos dicen los rótulos al inicio de la cinta— muy del gusto de las autoridades alemanas quienes ya habían elogiado los anteriores trabajos de la pareja. Esta última encontró un gran éxito de público y fue una de las películas más logradas de la colaboración. El talento artístico de Rey y la actriz junto con los medios técnicos alemanes resultan en un producto bien acabado donde destacan las ambientaciones de estudio, la calidad del acabado fotográfico y, por supuesto, la fuerza de los números musicales a través de una cuidada coreografía y una muy buena interpretación dramática y musical de Imperio Argentina.

En la cinta, la caracterización de España como tierra de pasiones, toreros y música provocaría también algunas críticas dentro del bando franquista, en particular por parte de

la “intelectualidad falangista” que acusaba a Rey de insistir en la imagen romántica del país que incluso desataba las pasiones y los instintos populares, rebajando el nivel de la producción cultural al suyo. De nuevo aquí vemos la contraposición entre la cultura popular, la “proletarización” provocada por la República y la idea orteguiana de élite que tan bien se adaptaba a los discursos de gran parte de la naciente élite franquista. Pongamos como ejemplo el artículo titulado “Crítica de Carmen la de Triana” aparecido en *Vértice* tras el estreno:

Frente a la película «Carmen la de Triana» lo primero que tenemos que decir es que Imperio Argentina es nada menos que una espléndida artista de cine y que Florián Rey es un director que conoce con profundidad su oficio, pero que no ha sido un acierto la elección del asunto. No, no ha sido un acierto porque en cada momento el film bordea la *peligrosa imagen de la española*... Y nosotros los españoles sabemos bien que las casas cinematográficas del extranjero han usado siempre de este tema para buscar beneficios comerciales a costa de encenagar la alegría y el colorido que tienen muchas de nuestras costumbres [...] Tanto Florián Rey como Imperio Argentina están obligados a buscar temas de otra altura<sup>125</sup>.

Las feroces críticas por parte del grupo propagandístico de Falange seguirían al menos hasta 1943, en una actitud que García Carrión<sup>126</sup> identifica con el rechazo a la producción republicana en general y a la de Rey como símbolo de la misma en particular. En *Primer Plano*, por ejemplo, no faltarían llamamientos a crear un cine nacional en franca contraposición al modelo de “españolada” considerado demasiado popular y extranjerizante. En efecto había mucho de rechazo a la República, pero también había algo de autoafirmación como élite intelectual ante el vacío que había dejado el exilio. Los nuevos responsables de propaganda, los escritores y poetas, los ensayistas, no eran ajenos al botín que suponía el reparto de puestos tras la Guerra Civil, y una manera de dominar el espacio “culto” era separándose de los gustos populares que tanto habían triunfado en los años republicanos y durante la contienda. De todos modos, eran producciones muy del agrado del pueblo español y también del de los inversores, en particular alemanes, que eran finalmente quienes imponían sus preferencias.

Benito Perojo por su parte también contribuyó a esta visión romántica con *El barbero de Sevilla* (1938), *Suspiros de España* (1938) y *Mariquilla Terremoto* (1939), con todas ellas con Estrellita Castro, otra de las actrices más exitosas de los años republicanos, y que junto a

---

<sup>125</sup> FERNÁN, “Crítica de *Carmen la de Triana*”, *Vértice*, nº 18, enero 1939, p. 45

<sup>126</sup> GARCÍA CARRIÓN, 2007: 72-73.

un reparto secundario que se repetía en todas estas producciones hacían de éstos productos comerciales de éxito prácticamente asegurado. Era la primera vez que de manera sistemática se realizaba cine de entretenimiento en el bando franquista, siguiendo el ejemplo del fascismo italiano y con el objetivo de contrarrestar la producción republicana de largometrajes de ficción<sup>127</sup>, que como correspondía a la variedad de milicias y partidos que formaban parte del Gobierno republicano produjeron un cine bastante heterogéneo.

El cine de la Hispano Film, en cambio, se puede decir que seguía un esquema bastante lineal: protagonismo central de una cantante, caracterizada como gitana andaluza, trama cómico-amorosa ambientada en una España exótica, casi orientalizada, con escenarios recargados y muy elaborados que, a decir de Vicente Benet, venía a adaptar la española a las nuevas exigencias comerciales y políticas<sup>128</sup>. Y es que la estrategia de Alemania mostraba a los rebeldes españoles la estrategia propagandística para el tiempo de paz: la mayoría de filmes producidos en el país germano, al igual que en Italia, eran obras de ficción, comedias o dramas ligeros que realizaban una suerte de *soft power*, dejando la carga política para las obras documentales, y en particular para sus noticiarios, los UFA.

A la colaboración alemana habría que añadir los contactos con la Italia de Mussolini, que a través del instituto LUCE ya había realizado varios cortometrajes de propaganda<sup>129</sup>, y que dieron como resultado tres largometrajes, *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939), *Santa Rogelia* (1939) y *El frente de Madrid* (1939), dirigidos los dos últimos por uno de los miembros del DNC, Edgar Neville gracias a los esfuerzos de Ridruejo y a la, en principio, mucho más desinteresada ayuda italiana. El modelo propagandístico italiano en el ámbito cinematográfico, como el alemán, era la producción de comedias, que se dio a conocer como cine de “teléfonos blancos” en relación a la clase social preeminente en este tipo de películas, caracterizados por la opulencia de los decorados y la superficialidad de los argumentos. También tuvo un lugar importante el cine histórico, de un corte un poco más “instructivo” y donde la época romana era la temática privilegiada por parte de los famosos

---

<sup>127</sup> La CNT, por ejemplo, apoyó los proyectos de Armand Guerra, *Carne de fieras* (1936), y de Antonio Sau Olite, *Aurora de esperanza* (1937), mientras que el PCE patrocinó, además de varios documentales, *L'espoir/Sierra de Teruel* de André Malraux, no estrenado hasta el fin de la II Guerra Mundial (JURADO, <http://histoiredespagne.blogspot.fr/2014/02/la-guerra-civil-y-el-cine-de-propaganda.html>) [últ. cons. 19-IX-2015].

<sup>128</sup> BENET, 2012: 145-147.

<sup>129</sup> Entre los que podemos destacar *Arriba Spagna. Scene della Guerra Civile in Spagna* (1936), *Due Volti della Spagna* (1936), *Le organizzazioni falangiste a Palma di Maiorca* (1936), *Liberazione di Malaga* (1937), *Liberazione di Bilbao* (1937), *Liberazione di Gijón* (1937), *Battaglia dell' Ebro* (1938), *Volontari* (1938), *I fidanzati della morte* (1938), *Cielo Spagnolo* (1938), *Assedio di Barcelona* (1939), *No pasarán* (1939) y *¡España, una, grande y libre!* (1939).

estudios inaugurados por Mussolini, *Cinecittà*. En todo caso, aquí también el grueso de la propaganda se dejaba en mano de los noticiarios LUCE.

El Portugal salazarista también desempeñó un papel importante en la propaganda franquista, principalmente por la propia supervivencia del régimen que veía la victoria del Frente Popular como una amenaza a su seguridad interna a la vez que agitaba el temor a una invasión española entre su población. De ello se encargaba el Secretariado de Propaganda Nacional, constituido en 1933, y cuyo director era el artista e intelectual vanguardista Antonio Ferro<sup>130</sup>. Esta institución, junto a los Serviços de Censura orientaban la actividad periodística del Estado Novo, y resultaron indispensables para la difusión de mensajes en contra del gobierno republicano.

La radio portuguesa fue un elemento importante en la propaganda y también en la logística del Ejército golpista a través de la Emissora Nacional, que multiplicaría su cobertura por cuatro durante la Guerra Civil alcanzando incluso territorio brasileño y permitiendo la comunicación entre los ejércitos del norte y sur de la península<sup>131</sup>. La necesidad de cuidar las apariencias dejó en manos, de nuevo, de la iniciativa privada el grueso de la actividad propagandística radiofónica que se hizo a través del Rádio Clube Português, como reconoce el propio Serrano en sus memorias<sup>132</sup>. Pero además del Radio Clube, también Radio Luso, financiada por Alemania, e Invicta Radio realizaron propaganda profranquista desde Porto y Lisboa. En el terreno cinematográfico, el Estado Novo realizaría una serie de cortometrajes de corte anticomunista difundidos en las zonas limítrofes con España a través de su Cinema Popular Ambulante, además de dos tempranos cortometrajes con la colaboración de la filial de Tobis en Lisboa: *El entierro del general Sanjurjo* (1936) y *A caminho de Madrid* (1936)<sup>133</sup>.

### 3. 12. Euforia entre ruinas

Tras tres años de guerra y la pérdida de cerca de medio millón de vidas españolas durante el conflicto, la gran labor que se planteaba la nueva España de Franco era la reconstrucción económica, social y “espiritual” del país. Todo ello queda reflejado en el discurso pronunciado el 19 de mayo:

---

<sup>130</sup> VIEIRA, 2013: 2.

<sup>131</sup> PENA RODRÍGUEZ, 2010: 449.

<sup>132</sup> SERRANO SUÑER, 1947: 78.

<sup>133</sup> PENA RODRÍGUEZ, 2008: 187.

... Yo quisiera, españoles, que la unidad sagrada que alienta en vuestro común entusiasmo, y en el fervor por la obra de nuestros combatientes, no decaiga jamás; ha sido la base de nuestra Victoria, y en ella se asienta el edificio de la nueva España.

Yo no puedo ocultaros en este día los peligros que todavía acechan a nuestra Patria. Terminó el frente de la guerra pero sigue la lucha en otro campo. La Victoria se malogrará si no continuásemos con la tensión y la inquietud de los días heroicos, si dejásemos en libertad de acción a los eternos disidentes, a los rencorosos, a los egoístas, a los defensores de una economía liberal que facilitaba la explotación de los débiles por los mejor dotados.

No nos hagamos ilusiones: el espíritu judaico que permitía la alianza del gran capital con el marxismo, que sabe tanto de pactos con la revolución antiespañola, no se extirpa en un día, y aletea en el fondo de muchas conciencias. Mucha ha sido la sangre derramada y mucho ha costado a las madres españolas nuestra Santa Cruzada para que permitamos que la Victoria pueda malograrse por los agentes extranjeros infiltrados en las Empresas o por el torpe murmurar de gentes mezquinas y sin horizontes.

Hacemos una España para todos: vengan a nuestro campo los que arrepentidos de corazón quieran colaborar a su grandeza; pero si ayer pecaron, no esperen les demos el espaldarazo mientras no se hayan redimido con sus obras.

Para esta gran etapa de la reconstrucción de España necesitamos que nadie piense volver a la normalidad anterior; nuestra normalidad no son los casinos ni los pequeños grupos, ni los afanes parciales. Nuestra normalidad es el trabajo abnegado y duro de cada día para hacer una Patria nueva y grande de verdad.

La reconstrucción, por tanto, se planteaba como la primera labor a desarrollar por el gobierno del Caudillo. Reconstrucción y represión, que con el establecimiento de un sistema corporativista consagrado por el Fuero del Trabajo de 1938 venían a significar la misma cosa: los campos de trabajos forzados, los centros penitenciarios, la represión política y la escasez no dejaban más salida que el sometimiento al tipo de estado que Franco había anunciado ya en 1937 en el famoso discurso filmado que, en plena campaña de promoción de su figura, era destinado a su difusión en el extranjero:

Un Estado totalitario armonizará en España el funcionamiento de todas las capacidades y energías del país en el que dentro de la unidad nacional, el trabajo, estimado como el más ineludible de los deberes, será el único exponente de la voluntad popular. Y merced a él, podrá manifestarse el auténtico sentir del pueblo

español a través de aquellos órganos naturales que como la familia, el municipio, la asociación y la corporación, harán cristalizar en realidades nuestro ideal supremo.

Como afirma Labanyi, no quedaba otra opción que asumir e internalizar la derrota de una clase social y de un proyecto político-cultural a través de la experiencia diaria<sup>134</sup>. La reforma agraria quedaría aplazada, al igual que la revolución nacional-sindicalista a pesar de las proclamas y justificaciones que los falangistas expresarían durante los primeros años de la dictadura. Esta labor propagandística de Falange servía al propio franquismo para legitimar la implantación de un sistema económico basado en el apoyo al gran capital, la eliminación de la conflictividad laboral y la institucionalización del intervencionismo estatal en todos los aspectos de la vida social y económica. En realidad, el modelo era el de la Dictadura de Primo de Rivera, en los años dorados de la modernización reaccionaria que había permitido la consolidación de empresas estatales y la inversión en infraestructuras a partir de una recaudación creciente.

Sin embargo, las fallas que el sistema de Primo de Rivera comenzó a exhibir a finales de su gobierno se veían ahora ampliadas por el estado ruinoso de las arcas públicas, de las infraestructuras y de una población diezmada por tres años de guerra. A todo ello había que añadir la nefasta política de autarquía defendida de manera personal por el propio Franco<sup>135</sup> —como una manera de modernizar el país sin hacer cambios estructurales que alteraran la dominación de clase—, y que no hacía sino fomentar la corrupción y la extensión del mercado negro. Como veremos que ocurre en el caso de la industria cinematográfica, se estableció una economía viciada y dependiente de regulaciones excluyentes, así como de subvenciones estatales que favorecieron a aquellos empresarios que se encontraban en contacto con las autoridades tanto estatales como locales. Y es que el estraperlo no era sino el reverso del intervencionismo<sup>136</sup> que contaba con la complicidad y la activa participación de funcionarios y hasta de ministros del régimen<sup>137</sup>.

En el ámbito educativo también se aplicó la delegación de funciones ante la incapacidad organizativa, escasez de recursos y reconocimiento del apoyo político de la Iglesia durante la Guerra Civil. El magisterio sufrió una de las depuraciones más sistemáticas y crueles de los primeros años de la dictadura, y esta ausencia de personal docente fue compensada con la entrada de personal religioso y militar retirado en las aulas. Las órdenes

---

<sup>134</sup> LABANYI, 1995: 171.

<sup>135</sup> FONTANA, 2000: 28-31.

<sup>136</sup> GARCÍA DELGADO, 2000: 187.

<sup>137</sup> NAREDO, 1981: 81-128.



religiosas serían las encargadas, en muchos casos, de tomar el relevo de las escuelas republicanas, haciéndose subsidiarias del cometido que hasta entonces tenía el Estado, quien por otra parte hasta 1945 no estableció una legislación para la educación primaria ni un presupuesto para la construcción de escuelas<sup>138</sup>. El entonces ministro de Educación, José Ibañez Martín, había sustituido a Sáinz Rodríguez poco antes del final de la guerra, y también había sido miembro de la ACNP. Serviría hasta el año 1951, siendo el ministro más longevo de la dictadura franquista, a la vez que ocupaba la parcela que en el reparto de puestos realizado por Franco reservaba para los católicos.

En agosto de 1938 Franco nombraba, por tanto, su segundo gobierno con una clara mayoría de militares, y aún bajo la enorme influencia de Serrano, con cuatro falangistas en sus filas: el propio Serrano en Gobernación, el general Yagüe en el Ministerio del Aire, Muñoz Grandes como Ministro Secretario General del Movimiento y Rafael Sánchez Mazas sin cartera adscrita. Lo que en cualquier caso reflejaba la composición del nuevo gobierno era la tendencia pro-nazi del mismo, con la participación de Pedro Gamero Castillo, también sin cartera.

Con estos datos claramente queda expresada la tendencia de unidad falangista en la intención, ya que como luego puede verse, no lo fuera tanto en la práctica [...] Se abría una nueva etapa política; una etapa cuyas misiones centrales habían de ser: primero la reconstrucción del Estado español en un nuevo orden jurídico y mediante instituciones nuevas y (en la intención) definitivas, capaces de evolucionar sin otras rupturas; segundo la pacificación y la reconstrucción moral y económica de España, y tercero la potenciación de la Patria económica, política y militarmente, para enfrentarse con sus problemas históricos con independencia y poder efectivos<sup>139</sup>.

Así de transparente se mostraba Serrano años después, que pese al evidente intento de auto-exculpación de su texto, no podía ocultar su filo-fascismo y el del gobierno del que formaba parte:

Las líneas teóricas definidas por el partido en las que se incluía una auténtica revolución social capaz de nacionalizar las masas, elevar su nivel de vida y hacer servir la riqueza en un orden más justo, habían de ser las inspiradoras de esta etapa y de las sucesivas<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> ALTED, 1995: 197-199.

<sup>139</sup> SERRANO SUÑER, 1947: 125.

<sup>140</sup> SERRANO SUÑER, 1947: 125.

### 3.13. Una propaganda para la paz

En esta euforia pro-Eje, España se había adherido al Pacto Antikomintern el 20 de febrero de 1939, y como consecuencia de ello se crearon organismos para evitar la propaganda comunista (ante el también peligro que suponía para España las actividades de propaganda de los exiliados) como el Comité de Investigación y Actualización Social o la Asociación Hispano-Germana encargada de promover la causa nazi entre la población castellanoparlante<sup>141</sup>. Entusiastas defensores de esta causa, los miembros de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda, y en particular la Dirección General de Prensa, se pusieron manos a la obra a la hora de aplicar la Ley de Prensa del año anterior que permitía al partido la utilización de maquinaria e imprentas que estaban en posesión del Estado, además de poseer aquéllas que vimos fueron confiscadas a lo largo de la Guerra Civil. Los dos primeros artículos de dicha ley rezaban de la siguiente manera:

1º: Pasarán al Patrimonio de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S., con facultades de libre disposición, las máquinas y demás material de talleres de imprentas o editoriales incautadas por el Ministerio de la Gobernación y su Dirección General de Prensa en virtud de Orden de 10 de agosto de 1938, o intervenidas por los mismos con anterioridad a dicha fecha, siempre que se trate de material perteneciente a Empresas o Entidades contrarias al Movimiento Nacional, aunque sean actualmente poseídas o disfrutadas en precario por Entidades que no dependan del expresado o de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda del Partido, y aquellas que aunque no hubieron sido materialmente incautadas debieron serlo en cumplimiento de la Orden ministerial referida. Para ello será necesario que sobre tales materiales tipográficos no se haya suscitado reclamación, contienda o tercería o que éstas se resuelvan desfavorablemente. Este material será entregado a la expresada Delegación Nacional mediante el oportuno inventario.

2º: la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. queda facultada para usar, disfrutar y enajenar la maquinaria y material de imprenta de que actualmente se encuentre en posesión, ya sea a nombre de sus organismos nacionales, ya de los provinciales, aún cuando no conste su título de adquisición; e igualmente de toda la demás que pase a su poder en virtud de lo dispuesto en la presente Ley, debiendo también concurrir para ello las

---

<sup>141</sup> BERMEJO SÁNCHEZ, 1991: 85.

circunstancias de que no se haya suscitado ninguna contienda jurídica, reclamación o tercería o que estas se resuelvan desfavorablemente<sup>142</sup>.

El siguiente paso fue la creación de la red de periódicos del Movimiento Nacional el 13 de julio de 1940, en una concepción cada vez más totalitaria de la labor propagandística del régimen. Muestra de ello fueron las directrices que desde la Administración General del partido se dieron a todas las jefaturas provinciales para realizar un inventario de la maquinaria de imprenta disponible en el territorio nacional<sup>143</sup>, imponer las cortapisas a la libre elección de periodistas que ya vimos exigía la Ley de Prensa y reafirmar la voluntad de Serrano de influir en la dirección de los periódicos editados.

Esta nueva etapa significaba para el grupo del *cuñadísimo* la oportunidad de aplicar el ideario falangista, el nacional-sindicalismo como religión política totalitaria que, a imagen del fascismo italiano, debía contar con unos mitos y celebraciones que recordaran por generaciones la génesis de una nueva época. Como explica Zira Box, la génesis no podía ser otra que la guerra y de ahí que el culto a los caídos fuera uno de los primeros y más importantes ceremoniales que se propuso establecer<sup>144</sup>. Siguiendo el esquema trazado por la Italia de Mussolini, el muerto por el fascismo entraba a formar parte de la nueva mitología religiosa, era una respuesta al problema de la muerte, contestado cual religión en su dimensión comunitaria, el héroe que caía por la comunidad era reintegrado en el grupo, ahora mitificado<sup>145</sup>. A partir de aquí se establecía una liturgia de Estado que obliga al individuo a encuadrarse, dejarse llevar por el grupo y las emociones, hasta renunciar al uso de la razón.

La institución de una liturgia de Estado fue la consecuencia de la concepción fascista de la masa, basada en la convicción que en la masa predomina el sentimiento, no la razón, y sólo apelando al sentimiento, suscitando emoción y entusiasmo, a través del mito que da forma al deseo de la masa y lo incita a la acción, es posible para un movimiento político organizar y utilizar su energía para la consecución de su fin. Renunciando a toda simulación demagógica, el fascismo y su jefe no habían sino camuflado su visión de la masa<sup>146</sup>.

---

<sup>142</sup> BOE, 24-VIII-1940.

<sup>143</sup> DE LAS HERAS PEDROSA, 2000: 22.

<sup>144</sup> BOX, 2010: 119 y ss.

<sup>145</sup> GENTILE, 2009: 116.

<sup>146</sup> GENTILE, 2009: 142-143.

Esa era al menos la teoría, que como ya vimos también expresó Le Bon, y que los fascistas españoles intentaron aplicar en el Nuevo Estado. En la construcción del mito del soldado caído por Dios y por España no se dejaron de lado las manifestaciones artísticas, y en particular las arquitectónicas que incidían en esa idea de pérdida de individualidad<sup>147</sup>, al tiempo que servían como reafirmación del poder y hasta de la identidad. En este respecto, resulta ilustrativo que a día de hoy en el colegio del Pilar de Madrid exista un mural con cerca de un centenar de nombres en la escalinata principal del centro educativo encabezados con la inscripción “Muertos por Dios y por España”<sup>148</sup>. Como señala Llorente Hernández:

El *summun* del destino de los monumentos sería el que pasasen a ocupar un papel primordial en la vida de la comunidad, por ello se elegían espacios abiertos: plazas, confluencias de calles, avenidas o paseos aptos para celebraciones de masas, de forma que el monumento fuese fácilmente perceptible<sup>149</sup>.

Otro de los más evidentes, y funcionales, ritos colectivos eran los desfiles militares, que servían para mostrar el encuadramiento militar de la población recién sometida como modelo de la nueva sociedad corporativa. Por ello se celebraron durante la primavera de 1939 desfiles y ritos oficiales en Andalucía, la zona donde la población había sido más impresionada por la ferocidad de las tropas golpistas y donde las desigualdades sociales y el recuerdo de las tensiones entre terratenientes y campesinos-jornaleros de tiempos republicanos, aconsejaba mostrar la pujanza del Nuevo Estado y de sus fuerzas represoras. Durante un mes se prepararía una celebración continua de la victoria en estas tierras, así como en Valencia en preparación de lo que sería el “Triunfo de la voluntad” patrio a celebrarse en Madrid. Para ello se encargó, como ya señalamos, a Eugenio d’Ors de la tarea de preparar la ciudad para la celebración de la Victoria a través de la Comisión de Estilo para las Conmemoraciones de la Patria, con escasos recursos a tenor de la escasa duración de la citada Comisión y la precariedad de los materiales usados en “arcos de la victoria”, tribunas e inscripciones que a duras penas soportaron la lluvia que acompañó todo el desfile del 19 de mayo.

Curiosamente era García Viñolas, jefe transitorio del Servicio Nacional de Propaganda, quien trabajó con d’Ors para preparar el desfile que sería objeto de un número

---

<sup>147</sup> LLORENTE HERNÁNDEZ, 1995: 283.

<sup>148</sup> El colegio fue declarado Bien de Interés Cultural por el gobierno de uno de sus más ilustres alumnos, José María Aznar, en 1997.

<sup>149</sup> LLORENTE HERNÁNDEZ, 1995: 301.

monográfico del número 20 del *Noticiario Español*, que ya desde un principio comienza como el famoso documental de Riefensthal con una toma aérea de Madrid y el Caudillo en su coche saludando a los asistentes al desfile. Ya una vez en la tribuna se aprecia el poco gusto del Caudillo por su exposición pública durante la alocución del general Saliquet, incómodo también durante la condecoración con la insignia de la Cruz Laureada de la Orden de San Fernando, durante la cual levanta el brazo en saludo romano.

Las imágenes del Caudillo son todas alejadas, al menos cuando sale de frente, pues algún plano corto aparece, pero siempre con el Caudillo de espaldas. No dejan de ser continuas estas tomas, siempre muy breves, reforzadas por las inscripciones “Franco, Franco, Franco”, en ambos lados del arco tras la tribuna, como por las tomas de los aviones dibujando su nombre en el cielo. Al mismo tiempo, el locutor incide: “Toda la capital de España es un rotundo y unánime homenaje a Franco y un recuerdo a José Antonio”. El propio Franco habla por boca del locutor al final del reportaje consagrando otro de los recursos que se harán habituales en las producciones del DNC. El contenido simbólico del documento, remite de nuevo a la historia que abría un nuevo ciclo, el Año Triunfal, de la que bebe el Nuevo Estado. La verdadera España secuestrada hasta entonces aparece con el esplendor que lo hiciera en la Edad Media, época con la que la *arqueología simbólica* del franquismo buscaba la simbiosis entre el Estado Nuevo, la Reconquista y la cristianización del Nuevo Mundo. Al paso de la caballería del general Monasterio, el locutor incide: “Jinetes españoles, descendientes de las antiguas gestas que hoy escribieron nuevas páginas asombrosas”.

El más fascista de los escritores, Giménez Caballero, hablaba de un desfile que “cerraba una época histórica”<sup>150</sup>, para entrar en un tiempo mítico, sagrado, que se estaba creando en ese mismo momento. Sería la génesis de una nación en paz que debía sus orígenes al derramamiento de sangre de la guerra. La valía militar se incorporaba a la esencia de la patria que venía de nacer y que, pese a las disputas entre Falange y Ejército, era celebrada a través de la prensa en el artículo “Marcha Triunfal” del escritor José María Salaverría:

Es verdad, nos encontramos ahora en la era de los grandes desfiles de masas, masas civiles, proletarias, fascistas, militares. Es como si la Humanidad se hubiera hecho más enorme que nunca y necesitase marchar en rangos nutridos y gigantescos. Pero aquí estamos hablando de desfiles que ordena y encauza la

---

<sup>150</sup> BOX, 2009: 99.

disciplina, y la suprema disciplina ha sido siempre la militar. Como el Desfile de la Victoria que se ha celebrado en Madrid. ¿Cuántos soldados justos pasaron por el paseo de la Castellana? ¿Fueron cien mil o acaso ciento cincuenta mil? Lo verdadero es que nunca se había visto en España un ejército tan numeroso marchando a la vez y a una única voz de mando. Y en marcha tan igual y perfecta; en formación tan irreprochable<sup>151</sup>.

El documento del DNC, pese a sus pretensiones, no deja de ser monótono y repetitivo, en particular por el intercalado de la imagen de Franco cada poco tiempo. Muestra, en efecto, la organización de la Nueva España y el apoyo popular que recibe en la capital, como antes haría en Barcelona en otro número monográfico dedicado a su “Liberación”. Sin embargo el DNC contaba con personal con suficiente talento para realizar producciones con un mayor componente simbólico y poético, a la imagen de las publicaciones falangistas en las que colaboraban muchos de ellos. Una de ellas es *Ya llega el cortejo*, dirigido por el falangista Carlos Arévalo y que conecta la retórica del desfile con la esencia de la España que volvía a ser liberada. Para ello combina escenas de guerra, banderas de Falange y brazos en alto con trompetas y soldados medievales, así como referencias a la Grecia Antigua a través de la voz de Juan de Orduña que recita a Rubén Darío. Al igual que el fascismo italiano creaba una *arqueología simbólica* presentando su movimiento como heredero de la grandeza romana<sup>152</sup>, el franquismo justificaba su alzamiento como una nueva Reconquista que daría lugar al renacimiento de la grandeza patria.

La esencia de España, más castellanizada que nunca, es la que abre el filme a través de imágenes del horizonte mesetario, el amanecer anunciado por cornetas e imágenes de castillos que se funden, cual pliegue de la historia, con imágenes de la cúpula de la catedral de Burgos, Sevilla... y el repique de campanas que da inicio al día, a las mujeres españolas, vestidas con trajes típicos, acicalándose antes de presenciar el desfile de la Victoria. Haciendo uso de la técnica de fundidos que más adelante utilizará en *Rojo y Negro*, Arévalo hace un guiño, de nuevo a Riefenstahl con las imágenes de las campanas repicando en una fusión de fotogramas que precede a varias tomas aéreas de Madrid. Durante toda la cinta, el cruce de referencias entre la época imperial y la España que entonces se inauguraba, es constante. Las imágenes de batallas son representadas en atuendos medievales. Antes igual que ahora, “la sangre que riega de heroicos carmines la tierra... ¡La victoria!” sobre la mano

---

<sup>151</sup> *Vértice*, 22-V-1939, p. 14.

<sup>152</sup> GENTILE, 2009: 131.

extranjera que tenía secuestrada la patria. A partir de aquí la cinta es todo un homenaje a los caídos por la patria donde el escudo de Falange inicia el epílogo con una imagen de Franco en contrapicado en el mismo plano usado en el Noticiario, seguido de un soldado anónimo y la sombra de otro, de nuevo imágenes de batalla y de nuevo el recurso a los fundidos: el escudo franquista con las campanas, la imagen estática del Caudillo sobre el desfile triunfal.

El caído por excelencia, José Antonio, no aparece aquí, sino que tendría su propia producción del equipo de García Viñolas: la ya citada *¡Presente!*, realizada con motivo del traslado de su cuerpo a la cripta donde estaban enterrados los reyes españoles en el monasterio de El Escorial. Enrique Guerner, como único acreditado, parece que fue el director de esta cinta donde se nos muestra el porte del féretro con relevo cada 10 kilómetros por parte de camaradas falangistas, sin descanso hasta su llegada al monasterio. Precisamente Guerner aparecería firmando las fotos que compondrían también el reportaje fotográfico sobre el sorprendente ritual en el número 27 de la revista *Vértice*<sup>153</sup>. En esta hagiografía del fundador de la Falange su figura queda ya unida a la de Franco, que como ya dijimos supo hacer buen uso de ellas, presente en el ceremonioso entierro y cuya imagen cierra el cortometraje tras fundirse con las de Primo.

El grupo de Suñer se encontraba en la cúspide de su influencia política, y el DNC comenzaba a funcionar por primera vez de manera racional y centralizada. Entre 1938 y 1940 realizaría 11 documentales, de los cuales ya hemos comentado algunos aquí, y que se cerrarían con la adaptación del texto publicado en 1939, *Via crucis del Señor en las tierras de España* del ex-legionario García Viñolas, dirigido por José Luis Sáenz de Heredia en 1940, donde se muestran los abusos cometidos contra la Iglesia católica en los años republicanos a través de los catorce pasos que suponen el suplicio de Jesús, que se equiparan al sufrido por los eclesiásticos españoles. Especialmente relevante es el último fragmento del filme, que tras los desfiles militares, se integra a los religiosos en el culto de los caídos, que quedan bendecidos y pasan a formar parte de la mitología del nuevo estado. Las celebraciones religiosas, en efecto, siguieron siempre a las puramente políticas o militares durante estos años. Así fue el 20 de mayo de 1939, en el que se celebró un *Te Deum* y una misa pontifical por parte del cardenal Gomá y donde Franco, tras la concesión del máximo honor militar el día anterior y desde su puesto de Jefe del Estado, era ungido por el cardenal antes de

---

<sup>153</sup> *Vértice*, noviembre-diciembre 1939, pp. 3-4.

entregar su espada de manera simbólica, como antes lo hicieran los reyes de Castilla, para culminar la ceremonia con la salida de Franco bajo palio.

En la euforia de estos festejos se había programado la “Corrida de la Victoria” cuatro días más tarde, y que suponía la vuelta a la actividad del coso inaugurado oficialmente en tiempos de la República, tras su uso como huerto durante los años de la Guerra Civil. De este hecho también queda constancia cinematográfica, gracias un cortometraje de CIFESA dirigido por Rafael Gil, y que de paso anunciaba lo que sin duda sería la producción audiovisual mayoritaria en los años de posguerra: el documental de entretenimiento y el cine de ficción. La realidad económica del país condicionaba las propuestas propagandísticas que también se veían limitadas en sus recursos. De hecho, en la segunda mitad de 1939 solo se llegarían a estrenar cinco largometrajes de ficción en los que participarían empresas españolas, y eso que dos de ellos eran coproducciones con Italia: *Santa Rogelia* y *Los hijos de la noche*. CIFESA estrenaría *Los cuatro Robinsones* bajo la dirección de Eduardo García Maroto y el aplazado *Genio alegre* de Delgado. Completaría la lista la adaptación de la obra de Pilar Millán Astray *La tonta del bote*, dirigida por Gonzalo Delgrás.

No es de extrañar que el inicio de la posguerra coincida con el asentamiento definitivo de la comedia (cuatro de las cinco señaladas) como género preferido del público español, al menos en lo que cine patrio se refiere, puesto que según datos del Ministerio de Cultura, la película con mayor número de espectadores, más de dos millones, sería la aventurera *Tarzan finds a son* (Richard Thorpe), seguida de lejos por el western *Dodge City* (Michael Curtiz) y las románticas *Lo que el viento se llevó* y *The four feathers* (Zoltan Korda).

Las privaciones y terrible realidad de la guerra que habían arrojado a los españoles a las pantallas de cine en búsqueda de ficciones dejaba paso ahora al establecimiento de un sistema dictatorial, totalitario, que pretendía controlar todas las parcelas de la vida cotidiana de los españoles. El cine no escaparía a esta planificación y encuadramiento que el régimen forzaba en la población. Dirigentes y empresarios, en cambio, establecerían en torno al Estado una corrupción sistemática al servicio del capital que había financiado y apoyado el esfuerzo bélico franquista. Los Juan March, Vicente Casanova, Ignacio Villalonga,... serían a la larga los vencedores mejor recompensados por la Guerra Civil entre españoles.



## **Capítulo 4. Retóricas de la paz.**

La década de los 40 quedó marcada por el desarrollo y el desenlace de la Segunda Guerra Mundial, que afectaron directamente a la composición de los ministerios franquistas y a la legislación que se aprobará en los primeros años de la dictadura. Las necesidades de la reconstrucción, de legitimación internacional y aquellas derivadas de la voluntad de permanencia de un nuevo régimen político llevaron a Franco a hacer muestra de su capacidad de adaptación. Todos aquellos que supieran acoplarse a las necesidades de la supervivencia política del Caudillo eran bienvenidos en la nueva España de siempre: los empresarios y terratenientes, falangistas y militares, eclesiásticos e intelectuales que consiguieron compartir ese sentido del equilibrio político, vieron recompensados su lealtad al jefe. En un momento de extrema pobreza, de privaciones y escasez, algunos pocos consiguieron hacer grandes fortunas gracias a sus relaciones con el régimen y a las oportunidades que éste ofrecía.

### **4.1. El establecimiento de una nueva industria**

En 1940 se produjo un nuevo impulso en la acción legislativa correspondiente al mundo del cine. En particular la orden del 21 de febrero que fijó la competencia y funciones del Departamento Nacional de Cinematografía (DNC) dependiente de la Dirección General de Propaganda<sup>1</sup>. Ésta respondía a las afirmaciones y demandas que García Viñolas venía haciendo desde los años de la Guerra Civil, en las que trazaba las líneas maestras de lo que sería una producción nacional. Recogiendo las demandas que ya fueron hechas en el Congreso Hispanoamericano de Cinematografía de 1931, García Viñolas declararía en junio de 1938 que:

La producción española, al advenir el 18 de julio, estaba desamparada y desorientada. Y nuestro Estado, como todos los Estados modernos que nacen fuertes por sí mismos, la sabrá encauzar. Regular y controlar la producción, no quiere decir, llenarla de dificultades, sino todo lo contrario. El porvenir de la Cinematografía española es inmenso y velaremos por que no se malogre. Se estimulará la industria cinematográfica y a este fin se llevará a efecto una verdadera política de protección al Cine, por medio de Leyes aptas y se irán adoptando interesantes medidas de tipo económico, indispensables a la exaltación e impulso de la Cinematografía nacional.

[...] La producción nacional será objeto de nuestra aprobación artística, con el consiguiente estudio de Argumentos y realizaciones y, sobre todo, trataremos de que

---

<sup>1</sup> BOE, 25-II-1940.

ese gran instrumento de difusión que es el Cine, lleve siempre un castellano digno, a tono con nuestro secular prestigio literario<sup>2</sup>.

Eran obvias las necesidades del cine para la consolidación de la industria nacional tras la dejadez de los gobiernos republicanos, la precariedad de personal como técnicos o actores exiliados por la Guerra Civil y la falta de materia prima que estaba provocando el conflicto internacional. Conscientes de estas limitaciones, de la incapacidad del gobierno de establecer una industria estatal para el cine, al estilo italiano, y de la necesidad de recompensar a las casas que habían apoyado la insurrección, se estableció un sistema privado de producción cultural que iba a ser controlada y filtrada por la censura estatal.

La mezcla del proyecto corporativo que vimos se estaba demandando desde Falange, con la consolidación de un capitalismo de proximidad ideológica no quedaba descartado ya desde la aprobación del Fuero del Trabajo:

9.4. En general, el Estado no será empresario sino cuando falte la iniciativa privada o lo exijan los intereses superiores de la Nación.

9.5. El Estado, por sí o a través de los Sindicatos, impedirá toda competencia desleal en el campo de la producción, así como aquellas actividades que dificulten el normal desarrollo de la economía nacional, estimulando, en cambio, cuantas iniciativas tiendan a su perfeccionamiento.

9.6. El Estado reconoce la iniciativa privada como fuente fecunda de la vida económica de la Nación.

Recordemos que cuando se aprobó esta ley el Gobierno republicano había tomado el camino opuesto, estatalizando o integrando en las organizaciones políticas todas las salas, laboratorios y productoras y los nacionales comenzaban a recibir la ayuda de empresas privadas alemanas como la Tobis, o portuguesas como el Rádio Clube Português<sup>3</sup>, por citar algunas de las implicadas en la producción propagandística. El fin de la guerra abrió nuevas posibilidades de negocios, donde la creación de productos culturales afines a la ideología del régimen reportaba obvios beneficios económicos y ventajas competitivas. También los salarios eran mucho más atractivos, lo que provocaría que muchos de los miembros del DNC, por ejemplo, se pasaran a la industria privada tras la guerra<sup>4</sup>. Ambos factores ayudaron

---

<sup>2</sup> *Vértice*, nº 11, junio 1938.

<sup>3</sup> SERRANO SUÑER, 1947: 78.

<sup>4</sup> BIZCARRONDO, 1996b: 89, y RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA, 2001: 39.

a establecer las bases de la nueva corrupción clientelista que caracterizaría el régimen durante los años venideros.

Los temores al impulso de una revolución nacional-sindicalista que se hacía escuchar a través de los medios falangistas resultaron infundados. Terratenientes y financieros tenían asegurada su parte del botín pese a las suspicacias que el más famoso de ellos le mostrara al belicoso jefe de propaganda:

A March le preocupaba que de verdad quisiéramos llevar la política económica del Régimen por la vía de las socializaciones, las intervenciones dirigistas o los controles sindicales. Se me mostraba muy buen conocedor de la realidad italiana, donde las cosas marchaban bien, a su juicio. «Los hombres de negocios son indispensables y no conviene ponérselos enfrente. Son los que saben manejar la cosa económica, aunque no todos ni mucho menos.» Pero, «en realidad —añadió—, lo que nos interesa no es tener dinero sino ganarlo. No oponer límite a eso de ganar dinero. Pero luego hay que establecer tributos altos. Ése es el camino»<sup>5</sup>.

El camino, por tanto, era claro: establecer un sistema de protección al empresariado que ayudara a ampliar sus beneficios a la vez que se establecía el nuevo estado apoyado por estos mismos intereses. En el campo propagandístico, y de la industria cinematográfica en particular, esto se traducía en la consolidación de la acción censora y en el establecimiento de una política de subvenciones y exenciones fiscales que a su vez funcionaban como censura indirecta. El éxito de las productoras privadas solventaba un problema a las autoridades franquistas: se realizaba un cine conservador que distraía al público y no reportaba costes económicos a la maltrecha economía del estado. La producción documental y de noticiarios, en cambio, se reservó a las instancias oficiales, lo que por cierto, despertaría las críticas de un ambicioso Vicente Casanova que veía desvanecerse la oportunidad de un negocio asegurado por ser, como no, subvencionado.

La intención de Casanova, era erigirse prácticamente como monopolio de la producción audiovisual franquista, lo que a su parecer le otorgaba el esfuerzo que había realizado durante la guerra, y en particular la ayuda que había prestado a Queipo de Llano. La caída en desgracia por parte de éste quizás tuvo algo que ver en la reticencia de la Administración franquista, pero en todo caso las aspiraciones de la empresa valenciana parecían del todo desproporcionadas, principalmente porque no era la única que había prestado sus equipos y filmes a la causa nacional, y porque ya en 1936 contaba con realizar

---

<sup>5</sup> RIDRUEJO, 1976: 148.

un noticiario para el mando militar en “el pronto conquistado Madrid”<sup>6</sup>. Como vimos al principio del anterior apartado, CIFESA establecería alianzas con otras empresas como Sevilla Films o ECESA, demostrando el alcance de las relaciones personales entre los medios conservadores que, además de para hacer política, o un cine político, sirve, sobre todo, para hacer dinero<sup>7</sup>. A ello no se iba a oponer el Estado, que mediante la citada orden de 21 de febrero de 1940 establecía que:

El desamparo oficial que ha padecido la vida cinematográfica española, ha impedido que los impulsos de la iniciativa privada lograsen un espectáculo cinematográfico digno de representar en el mundo nuestra naturaleza nacional.

Para establecer los principios a que deben someterse las actividades cinematográficas de España y para estimular esta producción y orientarla en el sentido que nuestra paz exige, se constituye en la Dirección general de Propaganda el Departamento de Cinematografía según el articulado que más adelante se enumera, encargada de gobernar la vida cinematográfica en nuestro país y de ayudar a la iniciativa privada en todas sus manifestaciones considerables<sup>8</sup>.

Mediante esta orden se establece, en el marco que se ha dado en llamar censura indirecta, la obligación de obtener el permiso de rodaje previo a la realización de la película. De su emisión también era responsable García Viñolas, primer director de *Primer Plano*, y autor del “Manifiesto a la cinematografía española”, publicado por partes en los primeros cinco números de la revista. El texto, al igual que la anterior orden, fundía la concepción falangista de la propaganda de Estado, con los intereses de la industria privada, en un ejercicio de adaptación a las circunstancias tan caro al Caudillo y que finalmente serviría como seguro para la supervivencia política en el régimen.

Si por un lado se defiende el impulso de la iniciativa particular, por otro, siguiendo el sentido corporativo de la Ley de Prensa de 1938, se establece por el artículo 4 la intención de crear un Instituto Cinematográfico Español “como escuela cinematográfica del Estado” y se reservaba al propio García Viñolas la presidencia de la comisión de Censura cinematográfica y el nombramiento del equipo censor de los guiones, asegurando la supervisión estatal de lo proyectable. La adaptación de los empresarios a este modelo fue inmediata, como lo demuestra las declaraciones de Emilio P. D. de Argüelles, director de Radio Films, filial de la RKO en España a *Primer Plano*:

---

<sup>6</sup> BIZCARRONDO, 1996b: 77.

<sup>7</sup> FANÉS, 1989: 98.

<sup>8</sup> BOE, 25-II-1940.

Producimos, porque puede ser un buen negocio y porque queremos colaborar con cariño y entusiasmo en los esfuerzos del Estado para crear una Cinematografía española [...] conceptuábamos que el crucero Baleares es el sublime episodio naval de la Cruzada española, equivalente al que para el Ejército de tierra es el Alcázar de Toledo<sup>9</sup>.

Se refiere a la película que comenzó a rodarse en octubre de ese mismo año 1940 y que significaba la mezcla entre colaboración estatal e iniciativa privada para dar como resultado una película de propaganda militar que reportaría jugosos beneficios económicos, que por otra parte poco tenían que ver con la recaudación en taquilla por este filme. Hablamos de *El crucero Baleares*, dirigida por el mexicano y comandante honorario en la Guerra Civil, Enrique del Campo. La película fue conocida por su no exhibición, y en particular por su fulminante prohibición un día antes del estreno que se esperaba por todo lo alto, ya que en el cine Capitol de Madrid había preparado como escenario para su puesta de largo una decoración temática y una llamativa cartelería. La causa más probable para la prohibición fue la ínfima calidad de la cinta, advertida tras un visionado privado por parte de jerarcas del Ministerio de la Marina, que veían la producción como un agravio ante la solvencia y calidad de *Sin novedad en el Alcázar*, estrenado en agosto de 1940 a mayor gloria del Ejército de Tierra.

El bochornoso episodio del *Crucero Baleares* ponía sobre aviso a las casas productoras sobre la arbitrariedad de los juicios censores (que ya habían sido denunciados durante la guerra, como vimos con Serrat Bonastre) y la dificultad de realizar un cine patriótico que alcanzara los estándares de calidad que los militares estimaban que merecía la hazaña de la guerra. Ya vimos como CEPICSA sufrió también estos perjuicios con ocasión de su *Rojo y negro*. Se avecinaban nuevos tiempos donde las expectativas que muchos de los que se aproximaron al poder franquista se verían frustradas por la naturaleza esencialmente personalista del régimen, la cambiante situación internacional que obligaba al Caudillo a adaptarse para asegurar su propia supervivencia, y el consiguiente desacuerdo en la imagen que de España se quería transmitir tanto en el extranjero como de puertas adentro. Tras el “caso Baleares”, la realización de filmes de propaganda tuvo que ser reevaluada por los industriales del cine, así como por García Viñolas y su equipo. En los filmes de ficción que se encomendaba a las productoras, se hacía conveniente realizar un cine de evasión orientado más a la desmovilización al estilo del estilo italiano de los “teléfonos blancos”. En un principio, podríamos pensar que sería el DNC quien se encargaría

---

<sup>9</sup> *Primer Plano*, nº 5. 17-XI-1940.

de las producciones más abiertamente políticas en consonancia con el procedimiento seguido hasta la fecha y cuya punta de lanza sería hasta entonces el *Noticiario Español*.

Como ya habíamos adelantado, el Noticiario era un arma de guerra propagandística donde la referencia constante al comunismo y la anti-España constituían la esencia de un mensaje de inspiración falangista, insistente en la división del pueblo español y el papel providencial del Alzamiento Nacional. Para articularlo se reciclaba documentación del enemigo a través del Servicio de Recuperación de Documentos creado en 1937 y que por orden del 1 de julio de 1938 permitía al DNC confiscar toda película republicana, y se ponían en contraste con imágenes de batallas victoriosas o recibimientos de la población en júbilo ante la entrada de los ejércitos franquistas. Era evidente que esta retórica quedaba desfasada tras el fin de la contienda, y de hecho desde marzo de 1940 hasta el mismo mes de 1941 no se produjo ningún otro número del Noticiario. García Viñolas era consciente de la necesidad de un cambio de estrategia, puesto que el *Noticiario Español* era un producto de guerra, y lo que hacía falta en ese momento era un producto de paz, desmovilizador. Las veleidades de la política interna del régimen así lo aconsejaban también. Si la prohibición de *El crucero Baleares* se produjo el 12 de abril, a finales de ese mismo mes los ministros militares volvieron a hacer muestra de su poder ante el primer gran enfrentamiento interno de la dictadura.

#### **4.2. La crisis de mayo del 41 y la creación de la VSEP**

La crisis fue la mayor prueba de supervivencia que Franco tuvo que pasar tanto ante una situación internacional incierta como frente las ambiciones y rivalidades de los diferentes grupos que le apoyaban. A la larga le sirvió como ensayo para rebajar la presión a la que su régimen sería sometido en distintas oleadas durante las próximas décadas y confiar en un círculo cada vez más reducido de personas. En definitiva, el único vencedor de esta disputa sería el propio Franco, que consiguió consolidarse como jefe del Estado y director de un partido que cada vez daría menos sorpresas. Al igual que Franco, personajes duchos en el arte del equilibrio y la supervivencia harían carrera, unos dentro y otros en paralelo al Estado, a lo largo de toda la dictadura. Éstos nos servirán como ejemplo para mostrar la importancia de las relaciones entre el capital privado y el aparato estatal, entre capital y el aparato propagandístico, y en el caso que nos interesa, entre empresas privadas y la propaganda audiovisual. En unos años en los que España se encontraba en muchos casos a merced del desenlace de la Guerra Mundial y los cambios en la geopolítica europea, Juan March, Gabriel Arias-Salgado y Manuel Augusto García Viñolas dieron muestras, cada

uno en su área de dominio, de esas características imprescindibles, que iremos viendo cómo les sirvieron para asentar su influencia durante largos periodos de la dictadura.

El descontento entre parte de los militares por el acercamiento a las potencias del eje y la influencia de Serrano Suñer y sus seguidores en el entorno del Caudillo, se fue agravando a partir de verano de 1940, cuando ya ambos bandos exigían a Franco una mayor presencia de los suyos en el gobierno. El cese de Muñoz Grandes como secretario general de FET dejaba el partido virtualmente en manos de Serrano, mientras que la Administración quedaba a disposición del banquero Pedro Gamero del Castillo, vicesecretario en el momento de la destitución del general.<sup>10</sup> Los temores de los militares más inclinados hacia la neutralidad o la política alidada vieron con preocupación las reuniones de Franco con Hitler en Hendaya y con Mussolini en Bordighera en menos de cinco meses. Según Borrachina, aquí se iniciaría el declive de la estrella de Serrano ante la presión de la derecha católica que habría conseguido la no intervención española en la guerra<sup>11</sup>. Lo que era evidente es que la campaña alemana avanzaba sin pausa, y por entonces Italia había entrado en la guerra, se había ocupado París y establecido el gobierno títere de Vichy, y se estaba preparando la invasión de Inglaterra.

Como dijimos, fue a finales de abril cuando los militares lanzaron el ataque. El monárquico Juan Vigón amenazó con una dimisión en grupo de los militares antifalangistas ante el impulso que afirmaban se estaba dando desde los sectores serranistas para disponer a los españoles a una entrada en la guerra en favor de las potencias del Eje. Uno de los principales canales de movilización era, evidentemente, la prensa, que se establecería como otro campo de batalla entre las diferentes facciones franquistas y que finalmente fue la causa inmediata de la crisis. Antonio Tovar firmó una orden el primero de mayo de 1941, el mismo día en que dejó su puesto Ridruejo, por la que la prensa falangista sólo podía ser, a partir de entonces, censurada más que por su propia Delegación de Prensa y Propaganda, evitando así todas las interferencias que pudieran suponer las jefaturas provinciales susceptibles de ser influenciadas y desviar el mensaje centralizado que desde la Falange más ideologizada se pretendía imponer<sup>12</sup>.

En un gesto que ya comenzaba a ser habitual en él, Franco decidió nombrar al falangista Antonio Girón como ministro de Trabajo y al coronel monárquico Valentín Galarza

---

<sup>10</sup> PAYNE, 1985: 221-222.

<sup>11</sup> BARRACHINA, 2008: 5.

<sup>12</sup> BOE, 4-V-1941.

como ministro de la Gobernación, tras estar vacante durante siete meses y ser gestionado por el subsecretario nombrado por Serrano, José Lorente Sanz. Según Payne, este último nombramiento provocó la *dimisión* de diez jefes provinciales falangistas, entre los que se encontraba Miguel Primo de Rivera por Madrid<sup>13</sup>.

Nada más ocupar su Ministerio Galarza publicó una orden “por la que se dispone quede sin efecto la de 1º del corriente en la que se dictan las normas de la censura de la Prensa del Movimiento”<sup>14</sup>, provocando la reacción de la camarilla de Serrano, traducida en un artículo ofensivo contra el nuevo ministro publicado en *Arriba* supuestamente por Dionisio Ridruejo. El desencantado dirigente falangista se confesaba un año más tarde a su ministro amigo:

Tú recordarás que ante la última crisis de gobierno yo pretendía como necesaria una rectificación de criterio: fortificar el Partido. Pero ha parecido mejor emborronar periódicos con adulaciones indignas. Realizar grandes carnavaladas populares. La carrera de la mentecatez se ha consumado en este último año. Y así estamos. Y así está el mismo Caudillo<sup>15</sup>.

La reacción de Franco fue la de destituir a Tovar (y no a Ridruejo como se ha afirmado, pues éste había dimitido a principios de mes<sup>16</sup>) y provocar un par de semanas más tarde una remodelación ministerial. De nuevo se ponía en valor su capacidad política y sentido del equilibrio en beneficio propio, al confirmar a Girón, rescatar a Miguel Primo de Rivera en Agricultura y aupar al falangista más acomodaticio José Luis Arrese como Secretario General de FET.

Pero el nombramiento más importante se había producido casi en la sombra. El puesto que dejó libre Galarza era el de subsecretario de la Presidencia, que fue a parar a manos del capitán Luis Carrero Blanco, quien se demostraría uno de los más fieles y dóciles consejeros que la dictadura tendría hasta su asesinato en 1973, y que contrarrestaba, hasta hacerla desaparecer, la influencia que Serrano había tenido en el Caudillo desde 1938. Ésta era motivo de preocupación de los militares, sí, pero no únicamente por motivos políticos o de ambiciones personales. En toda esta batalla encontramos una razón mucho más espuria: el enriquecimiento personal de muchos de esos opositores al fascismo de Falange que se realizaba gracias a la intermediación, de nuevo, de Juan March. Hablamos de los Nicolás

---

<sup>13</sup> PAYNE, 1985: 224.

<sup>14</sup> BOE, 10-V-1941.

<sup>15</sup> RIDRUEJO, 1976: 241.

<sup>16</sup> BARRACHINA, 2005: 5 y PAYNE, 1985: 224.



Franco, Varela, Kindelán, el capitán-general de Barcelona Luis Orgaz y Yoldi, o el mismísimo Galarza, que a través del financiero mallorquín recibían cuantiosas sumas de dinero, depositadas en bancos suizos, para evitar la entrada en la guerra del lado de las potencias fascistas. El proveedor de la suma —cerca de 200 millones de dólares actuales<sup>17</sup>— era el gobierno Inglés con la mediación del agregado naval de Gran Bretaña en Madrid, el capitán Alan Hillgarth y la lógica conveniencia del ministro de Asuntos Exteriores Anthony Eden y del embajador británico en España, Samuel Hoare<sup>18</sup>. De él, diría Serrano que:

He de decir que este malísimo historiador fue, en cambio, un eficaz servidor del Imperio británico y que ninguna otra misión diplomática aliada en España fue tan valiosa, tan eficaz y tan notoria como la suya. Él [sic] tuvo presencia y gravedad evidentes sobre el área de la política española y consiguió, en medida apreciable, nivelar la influencia alemana y hasta desviar a muchos sectores de la fe en la victoria del Eje o en la conveniencia de esa victoria. Conspiró con suerte<sup>19</sup>.

Sin embargo, los sobornos y la presión contra el cuñado no pudieron, como ninguno durante la dictadura, imponer su criterio al depender siempre del deseo único del Caudillo y de su cautelosa política. Para asegurarse la lealtad y la subordinación del partido se encargó a Arrese una depuración del mismo. Se limitó la entrada en FET entre 1941 y 1945 y se produjo una revisión de militancia, anunciada ya por el Secretario del Movimiento el 24 de noviembre de 1941<sup>20</sup>.

En este sentido, nos interesa prestar atención al proceso que dio lugar a la creación de la Vicesecretaría de Educación Popular. Este organismo vio la luz el 20 de mayo en el seno de FET<sup>21</sup>; de hecho fue anunciado por el *Boletín del Movimiento* en esa fecha, con la pretensión futura de convertirse en ministerio. En consonancia con el nuevo consenso que se quería establecer, se alejaban los órganos de prensa de los elementos más fascistas de Falange para acomodarlas a la ideología más leal de Arrese al frente de FET. La VSEP se creó como uno de los cuatro vicesecretariados del partido (además del General, Obras Sociales y Servicios), pero con amplias competencias que incluían todo lo relacionado con la prensa, la propaganda, los espectáculos y la educación. Al frente del organismo se situó a partir de septiembre de ese año Gabriel Arias-Salgado, sobre quien descansaba la nueva

---

<sup>17</sup> *The Guardian*, 23-V-2013.

<sup>18</sup> SMYTH, 1991: 29-54.

<sup>19</sup> SERRANO, 1947: 284.

<sup>20</sup> CHUECA, 2000: 67 y BARRACHINA, 2005: 6.

<sup>21</sup> BERMEJO SÁNCHEZ, 1997: 78.

responsabilidad de coordinar las jefaturas provinciales que sustituirían a los delegados de Propaganda y a los responsables de censura adscritos al Gobierno Civil hasta el momento<sup>22</sup>. El nuevo organismo del partido se dividía en la Delegación Nacional de Prensa, encargada de las publicaciones periódicas y de la Escuela Oficial de Periodismo, además de las relaciones con las agencias de noticias, y la Delegación Nacional de Propaganda, que abarcaba cine, radio, edición, teatro y espectáculos, conferencias...<sup>23</sup>

Es particularmente relevante la legislación que promueve la VSEP en relación al cine, pues por primera vez de manera sistemática se planteó el control de una industria que ya se veía no podía depender más de la ayuda económica de unas potencias del Eje que comenzaban a ceder posiciones por la entrada de EEUU en la guerra. Ante esta delicada situación internacional, se había establecido ya en abril la prohibición de películas en lengua extranjera, y por tanto se implementó una de las medidas que más daño ha hecho al cine y a la educación de este país que sin embargo se ajustaba perfectamente a la política de autarquía seguida por el gobierno: el doblaje obligatorio.

Arias-Salgado, que había sido director del diario *Libertad*, creado por Onésimo Redondo, y había presidido el Gobierno Civil de Salamanca hasta su nombramiento como vicesecretario, procedía de la línea de la ANCP. Su compromiso con el levantamiento militar le había confirmado en su nacional-catolicismo, y fue precisamente el cuidado de la moral católica la imprenta que con mayor tesón intentó dejar en sus actuaciones al frente de la propaganda franquista.

De hecho, el nombramiento de Arias venía a significar un cambio mayor en la estrategia de comunicación, que si hasta el momento se caracterizaba por el discurso agresivo y directo llevado por unos jóvenes seguidores de Serrano competentes y deseosos de entrar en acción, ahora se limitaba a la labor mucho menos creativa y exigente de censurar de manera sistemática toda producción cultural que pudiera atentar contra su versión de la moral y la decencia públicas. Su exitoso empeño, y la conveniencia de un barniz menos belicista tras el fin de la Guerra Mundial, significaron su ascensión a ministro de Información en la década siguiente.

---

<sup>22</sup> BOE, 8-IX-1941.

<sup>23</sup> BERMEJO SÁNCHEZ, 1997: 82-85.

### 4.3. Los equilibrios de 1942 y los nuevos mecanismos propagandísticos de control.

El fascismo falangista, por su parte, quedó cada vez más aislado sobre todo con la vía de escape que significó el despliegue de la División Azul en el frente oriental alemán y el incidente de Begoña, durante una peregrinación en Bilbao en la que estaba presente el general Varela, por el que se enfrentaron jóvenes carlistas y falangistas que tuvo como resultado el lanzamiento de una bomba de mano por parte de los últimos. Ridruejo lo resumía así:

Todo esto ha terminado en una crisis moral de la que Dios sabe cómo se va a salir. Son los sucesos de los últimos días. La Falange, mandada —repito— por ineptos notorios, no puede contener la violencia de los suyos frente a ciertas provocaciones. Con lamentable oportunidad, sin sentido de la medida, unos muchachos exaltados hacen cara a una masa mil veces superior, provistos —notable precaución— de algunas armas. Allí está un ministro del Régimen. No el representante del Ejército, que como tal lo detesta por su mala gestión. Allí está un político, ministro del Régimen y antifalangista notorio, que da la casualidad que es militar como podía haber sido ingeniero de Caminos...<sup>24</sup>

Franco, tras varios días de polémica, decidió relevar de su cargo tanto a Varela como a Serrano en septiembre de 1942, cerrando la etapa de más abierta fraternidad con el Eje nazi-fascista, y preparando el terreno para una posible, que no segura por aquel entonces, victoria aliada. El Caudillo ya había tomado precauciones desde primavera de 1941, encargando a Arrese la redacción de una Ley de Cortes que diera algún tipo de barniz legal a la dictadura. Lo propuesto fue un resultado de las circunstancias: ante la influencia de Serrano y los suyos tanto en el partido como en el Gobierno, los principales interesados en crear un órgano de representación eran los católicos y tradicionalistas carlistas, así como los monárquicos que empezaban ya a confirmar las sospechas que indicaban que Franco no tenía la mínima intención en restablecer la Monarquía, al menos en un futuro próximo. El resultado fue la creación de las Cortes con una clara deuda del corporativismo fascista, pero aderezada con referencias constantes a la actividad representativa, legislativa y consultiva de la cámara. En último término, cualquier decisión quedaba en manos del Caudillo, pues era él quien sancionaba las leyes y nombraba el Presidente del nuevo órgano “representativo”, donde según el preámbulo de la propia ley:

---

<sup>24</sup> RIDRUEJO, 1976: 242.

El contraste de pareceres dentro de la unidad del régimen, la audiencia de aspiraciones, la crítica fundamentada y solvente y la intervención de la técnica legislativa deben contribuir a la vitalidad, justicia y perfeccionamiento del Derecho positivo de la Revolución y de la nueva Economía del pueblo español.

La retórica de la revolución, pese a que quedaba ya claro que no existiría en el plano económico ni social, seguía siendo un instrumento útil de legitimación política, al menos ante los elementos más exaltados de Falange y los gobiernos alemán e italiano. En la propaganda política, el mantenimiento de este equilibrio quedaba en manos del equipo Arias Salgado, y en particular de Juan Aparicio, nuevo director general de Prensa. Ambos resultaban idóneos para la ocasión pues se trataba de históricos ultraderechistas (uno próximo a las Juntas Castellanas de Onésimo Redondo, el otro Secretario Nacional de las JONS y fundador de Falange) que permitían mostrar una continuidad institucional de cariz falangista en el área propagandística, al mismo tiempo que resultaban personajes cuya lealtad al Caudillo se imponía sobre cualquier otra consideración. La profunda adscripción al catolicismo que profesaban se tradujo en un recrudecimiento de la actitud censora, ahora también aplicada a todas las publicaciones del Movimiento, particularmente en materia sexual.

El equilibrio de fuerzas dentro de la coalición que sustentaba el gobierno, así como el *back-and-forth* al que jugaba Franco en política internacional, tenía en la censura una de sus bazas más valiosas. Hay que tener en cuenta que desde la creación de la Comisión de Censura Cinematográfica, su composición por parte de un falangista (García Viñolas), un militar (el coronel Giménez Ortega), un cura (el padre Puyal) y un funcionario del ministerio de Educación y responsable también de la censura de libros escolares (Romualdo Álvarez de Toledo), permitía satisfacer los deseos propagandísticos de todas las fuerzas derechistas sin el apropiamiento del discurso que, por ejemplo, significaban los distintos medios de comunicación de esas mismas fuerzas<sup>25</sup>.

En esta misma línea, se reorganizaron los servicios de censura en noviembre de 1942, mediante una orden del día 23 que estipulaba la composición de la Comisión y especificaba la temática que cada vocal debía cuidar en su juicio censor: el del Ministerio del Ejército debía mostrar la adecuación militar y defensa nacional de cada película; el de la Autoridad Eclesiástica, velar la moral y religiosa; el del Ministerio de Educación Nacional atender la faceta pedagógica y de cultura; el del Ministerio de Industria y Comercio debía

---

<sup>25</sup> GUBERN, 1975: 21.

prestar atención a la temática económica, y el de la Delegación Nacional de Cinematografía y Teatro, además de ser lector y censor de guiones, debía cuidar de la técnica, la política y la educación popular<sup>26</sup>. Cada grupo dentro de la coalición tenía su espacio en el gobierno de Franco y cada uno de ellos tenía su representante en la Comisión de Censura. La Iglesia además contaba con una presencia privilegiada, al poder acceder a la comisión desde el poder político y desde el vocal específico que se le concedía. Como las tensiones en los juicios censores eran previsibles, se sometieron éstos al principio de autoridad jerárquica, a la vez que se prohibía la censura sobre películas ya evaluadas por la Comisión. Lógicamente, esto fue repetidamente infringido, como era costumbre, y de hecho la Iglesia decidió a finales de la década crear su propio organismo de clasificación y censura a tenor de los escándalos que provocaron la exhibición de *Casablanca* y particularmente de *Gilda*, por “estimular violentas pasiones”<sup>27</sup>. Por su parte, desde las páginas de la falangista *Primer Plano*, la censura era considerada además un mecanismo imprescindible de propaganda, como por otra parte funcionaba en las democracias occidentales antes y por supuesto durante la guerra. El ejemplo a seguir, sin embargo, era claro que tenía que ser:

La gran reforma política del Nacionalsocialismo trajo en Alemania un nuevo concepto de censura cinematográfica, que es la adecuada a un Estado poderoso y moderno. Es decir, que en Alemania se vigila preferentemente la idea del Estado y su prestigio. El régimen sostenido por el pueblo en su propia defensa acabó con aquellos films tendenciosos que rebajaron al pueblo alemán en la época de los disturbios y los motines, y que eran tan frecuentes en las democracias al servicio del Extranjero. Alemania, en un ejemplo de orientación y de orden en este sentido, como en tantos otros, instauró un cine limpio, digno, seguro, sin merma de los argumentos y de la libre exposición de una trama<sup>28</sup>.

Además de la censura, el doblaje obligatorio fue otro de los medios de control que se consolidaron durante todo el periodo franquista. Establecido en medio del conflicto mundial, respondía a la voluntad propagandística del Gobierno, que se curaba de la posible infección de ideologías democráticas o capitalistas. Al mismo tiempo, significó para la industria un fuerte impulso económico, ante la popularidad que los filmes norteamericanos tenían y la accesibilidad que oírlos en castellano proporcionaba a los espectadores. Sin embargo, el negocio se encontraba, como ya vimos anteriormente, en la distribución de esas mismas películas. Como afirma Monterde, el doblaje tuvo una influencia en la

---

<sup>26</sup> GUBERN, 1976: 38-39.

<sup>27</sup> BOSCH y DEL RINCÓN, 1998: 122-123.

<sup>28</sup> *Primer Plano*, nº 41, mayo 1941.

configuración de la industria mucho mayor que la censura, puesto que la hizo depender de la concesión de cuotas la producción nacional<sup>29</sup>.

El mecanismo, que se había ido desarrollando desde abril del 41, cuando el Ministerio de Industria estableció los procedimientos para la importación de películas extranjeras<sup>30</sup>, consistía en la concesión de licencias de distribución y doblaje de películas extranjeras a cambio de la producción de películas nacionales. Éstas se otorgaban según la calidad de la película nacional, cuya evaluación dependía del Sindicato Nacional del Espectáculo, que también otorgaba, o denegaba, un crédito específico para la producción del filme. De esta manera se aseguraba la supervisión de todo el proceso de producción de una película, desde la censura del guión y la obtención del permiso de rodaje, hasta el expediente que la Comisión de Censura Cinematográfica que autorizaba su exhibición. Lo que significaba, en definitiva, una nula creatividad artística, puesto que los filmes se realizaban más bien para los funcionarios, que debían aprobar guiones y préstamos, que para el público español.

Los préstamos sindicales significaron otro apoyo imprescindible para la consolidación de una industria dependiente y corrupta. Establecidos en diciembre de 1941, se otorgaban en razón del costo de la película abarcando un máximo del 40 % del mismo. Estos créditos se convirtieron también en un lucrativo negocio para las grandes productoras que acapararon, al menos durante las dos primeras décadas, la inmensa mayoría de los fondos. Estas medidas de estímulo a la producción provocaron la manipulación de los costes para rentabilizar de manera rápida la inversión a lo que hay que añadir que muchos de estos créditos ni siquiera se devolvían<sup>31</sup>. Durante esta primerísima etapa, y hasta 1945, un 62 % de las producciones nacionales recibieron esta subvención<sup>32</sup>, aunque estos datos deberían ser matizados, pues en 1942 y 1943 recibieron el préstamo un 19,23 y un 8,51 % de las películas producidas, para ir elevándose a un 58,82 % en 1944, un 87,50 % en 1945 y un 94,73 % en 1946. Lo que significa que progresivamente se iban ampliando a la inmensa mayoría de las películas producidas en España los créditos del Sindicato del Espectáculo<sup>33</sup>.

---

<sup>29</sup> MONTERDE, 2009: 192.

<sup>30</sup> La orden, según diversas fuentes como el propio Monterde, Rafael R. Tranche, Román Gubern, etc. Habría sido publicada en 23-IV-1941. aunque hemos sido incapaces de localizarla

<sup>31</sup> FANÉS, 1982: 137.

<sup>32</sup> DIEZ PUERTAS, 2002: 83.

<sup>33</sup> MONTERDE, 2009: 202.

Todavía quedaba un medio más de financiación pública de la industria cinematográfica, y que de la misma manera estaba concebido como otro filtro que estimulara las creaciones acomodadas al gusto institucional. Hablamos de los Premios Nacionales de Cinematografía, otorgados también por el SNE y puestos en marcha en 1940. Esta política culminó con la creación de la categoría de “Interés Nacional”, en un intento de corregir los vicios adquiridos por parte de las productoras durante estos primeros años, y copiando por cierto la legislación alemana de 1941 por la que se creaba la categoría “Film der Nation” con el fin de promover películas que ayudaran a difundir el ideario nacional-socialista. Arias-Salgado firmó unas nuevas “normas para protección de películas españolas” en noviembre de 1944 para “corregir las deficiencias existentes en la actualidad que pueden ser causa de que aquellas modalidades protectoras no lleguen a alcanzar la eficacia para que fueron creadas”. Estos premios, lógicamente, se crearon, como hemos dicho, para recompensar la exaltación de los valores y los principios catalogados como puramente españoles:

Art. 3º Los títulos de «Película de interés nacional» no podrán otorgarse más que las películas producidas en España, cuyos cuadros artístico y técnico sean esencialmente españoles. También se considerará fundamental para la expedición de dicho título que la película contenga muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o en enseñanzas de nuestros principios morales y políticos. La concesión de estos títulos corresponderá al Excmo. Sr. Vicesecretario de Educación Popular, a propuesta de la Delegación Nacional de Propaganda y precios informes de la Sección de Cinematografía y Teatro y de la Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, otorgándose o denegándose sin ulterior recurso<sup>34</sup>.

Sin embargo, es reseñable que algunas películas extranjeras —ocho en total— también recibieron los beneficios, al menos en cuanto a exhibición se refiere, de la concesión de esta licencia. Esos títulos fueron: *El hombre que vendió su alma* (*The Devil and Daniel Webster*, William Dieterle, 1941. EEUU) y *Édison, el hombre* (*Edison, the Man*, Clarence Brown, 1940. EEUU) en 1945; *La canción de Bernardette* (*The song of Bernardette*, Henry King, 1943. EEUU) y *Enrique V* (*The Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battell Fought at Agincourt in France* (*Henry V*), Laurence Olivier, 1944. Reino Unido) en 1946; *Enamorada* (Emilio Fernández, 1946. México) y *Qué bello es vivir* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra. EEUU) en 1948; *Juana de Arco* (*Joan of Arc*, Victor Fleming, 1948. EEUU) en 1949; y *El Danubio rojo* (*The red Danube*, George Sidney, 1949. EEUU) en 1950. Las

---

<sup>34</sup> BOE, 15-VI-1944.

referencias religiosas era la moneda común en estas películas, en el caso de Juana de Arco y Enrique V mezcladas con la inspiración guerrera que la divinidad provoca. La última de las cintas tiene su obvia contextualización en el escenario de la Guerra Fría, y este premio serviría para mostrar las nuevas estrategias de legitimación del franquismo a partir del enfrentamiento soviético-estadounidense, como estudiaremos más adelante.

En cuanto a los objetivos de “elevar el contenido técnico y artístico de nuestras producciones cinematográficas e imprimir en ellas un sello inconfundible de personalidad española”, tuvieron un relativo éxito en el primero de ellos y tristes logros en el segundo. Se terminó premiando, por encima de todo, las adaptaciones literarias, el cine histórico y el religioso, así como el más mediocre cine político, que seguían funcionando de todas formas, como anzuelos para obtener licencias de importación, que eran los beneficios más tangibles para las casas productoras, amén del conveniente alineamiento ideológico a ojos de los responsables de cine y propaganda y del propio Franco.

Por último, y en relación al sector de la exhibición, con la llegada de Arias-Salgado se adoptó el modelo europeo de “cuota de pantalla”, que en 1941 establecía un ratio de una semana de cine español por seis de cine extranjero. Esta y las otras medidas tuvieron un efecto en el incremento de la producción nacional, que pasó de 24 películas en 1940 a 52 en 1943 y 47 en 1944. El curso de la guerra y la consolidación de la autarquía, sin embargo, redujeron esas cifras que de todos modos no volvieron a quedar por debajo de las 30 producciones, y que ya en 1947 alcanzaron otro pico, con 49 películas producidas en territorio nacional.

Todos estos estímulos a la producción cinematográfica tuvieron como origen la incapacidad del Estado en crear una industria estatal, al estilo de la Italia de Mussolini, debido a la situación económica del país y de un Estado que pretendía instaurar un nuevo orden sin los medios económicos necesarios. Si a ello le unimos la improvisación en la actividad cinematográfica que reinaba ya desde los años treinta, nos encontramos con un sector incapaz de competir con las producciones extranjeras, y en particular hollywoodienses, que eran las preferidas del público español. De esta manera se dio a luz un sistema viciado, donde una mayoría de empresas entraban en el negocio del cine como hubieran entrado en el de los productos agrícolas, como fue el caso de la familia Casanova, en busca de unos beneficios inmediatos que compensaran una inversión mínima. De todas ellas, la más activa fue CIFESA, que realizó 41 películas en la década de 1940, seguida por la empresa de Cesáreo González, Suevia Films. Ambas crecieron al calor de las subvenciones y



la protección estatal con la producción de un cine de bajo presupuesto (real, puesto que el declarado a la hora de optar al crédito sindical era mucho mayor) y de pareja calidad.

Las carencias de nuestro cine eran objeto de crítica en las nuevas publicaciones cinematográficas que surgieron en aquellos años. En efecto, en paralelo al imparable crecimiento del consumo audiovisual apareció una red de revistas cinematográficas con el objetivo declarado de orientar el gusto de los espectadores e influir en el establecimiento de una industria cinematográfica nacional. Destacaron *Radiocinema*, *Cámara*, *Cine Experimental* y *Primer Plano*, que era editada por el Departamento de Cine de la Vicesecretaría de Educación Popular. Surgieron al calor del primer franquismo y sirvieron de refugio a muchos falangistas “revolucionarios” que se vieron apartados de los órganos de decisión del franquismo. Por ello, las críticas al modelo cinematográfico que brotaron de estas publicaciones fueron más directas y descarnadas. En el siguiente capítulo volveremos a incidir en los valores que pretenden infundir estas publicaciones, fijándonos en especial en *Primer Plano*.

#### **4.4. Propaganda y ficción: la desmovilización programada**

En el aspecto industrial y legislativo que nos ocupa en esta parte del trabajo, es significativo acudir a la revista para comprobar cómo desde dentro y fuera de las administraciones se advirtió la necesidad de mantener una industria regulada, como defendía José María García-Escudero a principios de 1941:

Dado el predominio que el avance de la cinematografía va ejerciendo en el ambiente psicológico de los pueblos y en su vida privada se hizo preciso un control del Estado que velase por el buen nombre de nuestra producción.

No podía quedar este poderoso medio de difusión al exclusivo abandono del productor o realizador cinematográfico, que sólo miraba en argumentos un máximo beneficio y prestigio para sus firmas. Era necesario recoger estos vuelos de ambiciones particulares y aunarlos en interés de la empresa nacional. Por ello, el Estado español, comprendiendo la gran influencia que el cinematógrafo ejerce en la difusión del pensamiento y en la educación de las masas, determinó crear la Comisión de Censura Cinematográfica y la Junta Superior de Censura para adaptar a la producción de aquellos temas que pudieran desvirtuar nuestra realidad<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> *Primer Plano*, 5-I-1941.

Evidentemente, este artículo tiene la intencionalidad de justificar el uso de la censura, y en particular de la censura política y religiosa del nuevo estado franquista. Sin embargo, es interesante poner este fragmento en el contexto de la producción estrictamente franquista a principios de ese año en el que el DNC sólo había realizado una edición del *Noticario Español*, tras un año sin producir ninguna y que por cierto sería la última. Como señala Bizcarrondo, las dos noticias que conforman este número dan idea de la inutilidad del mismo en tiempos de paz: una de ellas narra un partido de fútbol entre España y Portugal, y la otra la inauguración de un club náutico en Bilbao<sup>36</sup>. El Departamento había servido a su fin de movilización y de propaganda de guerra, y ahora se encontraba en una evidente decadencia de recursos y personal, que ya vimos huyó hacia la más lucrativa iniciativa privada. A esto había que añadir la reestructuración que Arias-Salgado estaba llevando a cabo en todos los departamentos de propaganda. El DNC sería sustituido de manera progresiva por una Sección de Cinematografía (SC-VSEP). Al frente del primero siguió García Viñolas hasta octubre de 1941 y como responsable del segundo tomó posesión Carlos Fernández Cuenca en agosto de ese año. García Viñolas había apostado meses antes de su destitución por la creación de unos servicios de comunicación semejantes a los italianos y la puesta en marcha de un nuevo noticario según la estela del de LUCE o la UFA.<sup>37</sup> Más de un año pasaría para que se tomara alguna resolución al respecto.

Sin embargo, la adaptación al nuevo escenario posbélico de la política interior, y el control de las informaciones que provenían del exterior y que tenían como tema principal la Guerra Mundial con sus delicadas implicaciones geopolíticas, hacían necesario el control de los informativos, y para ello se dispuso en otoño de 1942 la creación de un nuevo noticario que tendría la exclusividad de la no-ficción en el territorio nacional: el No-Do. De esta decisión salían perjudicadas las productoras extranjeras, que en el caso de la Fox y la UFA, vieron compensada su lealtad a la propaganda golpista con la transferencia de sus equipos al nuevo proyecto. La ayuda material de la UFA resultó imprescindible para poner en marcha los noticiarios, y suponemos que respondía a las necesidades propagandísticas del gobierno nazi, que a través de la Sección Exterior de Noticiarios confirmaba que:

Toda su organización de producción en España, que cesará sus actividades actuales, constituida por el Noticario UFA e integrado por personal que pasará a

---

<sup>36</sup> BIZCARRONDO, 1998b: 90.

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA, 2001: 38-44.

depender del NO-DO, material de producción y de oficina, archivos del ruido y de música así como existencias de película virgen<sup>38</sup>.

La evolución del tratamiento del conflicto bélico era previsible, y la estudiaremos con detalle más adelante. Sin embargo, señalemos la importancia de la figura de Joaquín Reig, que pasaría de la dirección del noticiario alemán en España al consejo asesor del No-Do, como muestra de la voluntad de continuidad pretendida por los dos socios. La dirección de este último se otorgó a Joaquín Soriano, que junto a Arias Salgado y el catedrático Manuel Torres López, responsables de propaganda hasta el final de la Guerra Mundial, diseñaron la centralización de la propaganda audiovisual ante las rivalidades que surgían en el seno de la coalición<sup>39</sup>. El 22 de diciembre de 1942 el *BOE* publicó la disposición de la VSEP anunciando la creación del noticiario y sancionando “la proyección obligatoria y exclusiva del Noticiario Cinematográfico Español y concediendo la exclusividad absoluta de reportajes cinematográficos a la entidad editora del mismo, Noticiario y Documentales Cinematográficos «No-Do»”. En la realización del decreto participó también Javier Conde (personaje al que le dedicaremos unas líneas en siguientes capítulos) como representante legal de los alemanes<sup>40</sup>. De manera paralela, por cierto, se aprobaba en la Francia de Vichy la legislación relativa a las películas (documentales) de Interés Nacional, y con ella la obligatoriedad de proyectar el noticiario *Actualités* seguido del programa bimensual *La France en Marche*, que aunaba reportajes centrados en la figura de Pétain y su Revolución Nacional o en la actividades productivas de las regiones francesas<sup>41</sup>.

Volviendo a nuestro país, quedaba así establecida para casi todo el periodo dictatorial la división de la producción audiovisual donde el Estado se encargaba en exclusiva de la actividad abiertamente propagandística a través de noticiarios y documentales y la industria privada de la producción de película de ficción, como por otra parte sucedía también en el Portugal de Salazar y la Francia de Pétain. Que el No-Do pueda en sí mismo calificarse de producto de ficción<sup>42</sup> será un asunto que trataremos más adelante. Nos interesa señalar ahora la más que probable afrenta que la exclusividad en la realización de noticiarios y documentales significaba para el hombre que veía en la producción cinematográfica el área donde asentar su monopolio. Entre 1940 y 1941, CIFESA

---

<sup>38</sup> BIZCARRONDO 1998b: 90.

<sup>39</sup> BERMEJO SÁNCHEZ, 1991: 85 y RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA, 2001: 46.

<sup>40</sup> Entrevista a Alberto Reig en *Archivos de la Filmoteca*, nº 15, octubre 1993, p. 56.

<sup>41</sup> BERTIN-MAGHIT, 1999: 27

<sup>42</sup> SALA NOGUER, 1993: 31

había realizado al menos 23 cortometrajes documentales<sup>43</sup>, y otros tres se estrenaron en 1943, suponemos que como concesión a la firma valenciana a través de sus buenas relaciones con el régimen, que dicho sea de paso no incluían a Soriano, con quién dice Fanés que Casanova mantenía una abierta enemistad<sup>44</sup>. Suponemos que, en la situación en que se encontraba la compañía, esta era una pequeña pero dolorosa desilusión. Entre 1942 y 1945 CIFESA llegó a producir 32 películas, de las que sólo una recibió clasificación de tercera, sirviendo las otras 31 para adquirir crecientes fondos a través de las licencias de importación concedidas.

Las quejas por la legislación que daba origen al noticiario también provenían de las salas que tenían a su vez la obligación de alquilar las películas a un precio estipulado por una orden del Ministerio de Industria y Comercio a petición de la propia entidad<sup>45</sup>. Si bien el precio era más bien simbólico, fue mal recibido al añadirse a la obligatoriedad y exclusividad de su exhibición, lo que cortaba uno de los medios de financiación que hasta ahora habían sido la exhibición de los noticiarios alemán, italiano y estadounidense. Quiere decir, por tanto, que el órgano propagandístico audiovisual por excelencia necesitaba de una financiación externa a las ayudas y asignaciones estatales que recibía a escasos dos meses de su fundación. La situación no podía sino agravarse con el desarrollo de la guerra, el aislamiento de la península y la carestía de materias en el continente europeo. La búsqueda de película virgen fue uno de los quebraderos de cabeza de la Administración que haría una excepción en la planificación autárquica de la década de los 40 para conseguirla en el mercado. En 1944, sin embargo, la solución a esta carestía de materia prima estaba lejos de alcanzarse, por lo que se empezaron a realizar dos y hasta tres versiones del noticiario, que de paso servían para dar la impresión al espectador asiduo a las salas de cine de que estaba visionando noticiarios diferentes.

Analizaremos también más adelante el contenido de estos noticiarios, pero no queremos dejar de estacar aquí una característica que se mantendría durante sus 39 años de actividad y que, en cierta medida, define el tipo de informativo que estamos tratando. Hubo en el No-Do una alusión constante a su propio cometido, que como nos recuerdan varios autores comienza ya con su primera entrega y se irá consolidando a lo largo de toda

---

<sup>43</sup> Datos de la Base de Datos de Películas Calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [<http://www.mcu.es/bbddpeliculas/back.do?cacheNum=1>] (último acceso 19-III-2015).

<sup>44</sup> FANÉS, 1989: 197.

<sup>45</sup> BOE, 24-II-1943.

la historia del informativo como fuente y parte de la historia<sup>46</sup>. Señalemos, sin embargo, que esta auto-referencia, esta insistencia en el *flash-back* que bien sugiere la nostalgia del pasado, tan cercana a la ideología franquista, se puede deber en gran medida a la limitación de los recursos del propio noticiario, a la escasez de corresponsales en el extranjero y al costo que suponía comprar noticias a las casas extranjeras, en particular a partir de 1960, cuando los noticiarios estaban en franca decadencia en el resto del mundo occidental. Por lo tanto, acudir al archivo, e incluso comprar noticias antiguas de unos homólogos extranjeros en liquidación, resultaba un mecanismo barato que permitía rellenar considerables cantidades de celuloide en un reciclaje continuo que seguía sirviendo a su propósito de desmovilización. Ciertamente es que el noticiario utilizaba este recurso reconociéndose como agente histórico, pero más cierto es que fue la escasez de película y de financiación en general la que alimentaba esta continua reutilización de materiales.

De esta particularidad se deriva otra no menos importante: el desfase informativo que existía entre la grabación de la noticia y la exhibición de la misma. La carencia de película afectaba como es lógico al número de copias que circulaban por el territorio nacional, paliado esto con la distribución de las versiones A y B; solución que sin embargo no servía para informar de la realidad inmediata a los españoles, amén de que esa no fuera nunca la verdadera finalidad del mismo. Esto tenía un efecto evidente en la selección de noticias, y daba lugar a ridículas situaciones como las que recoge Sala Noguer:

Un portavoz de NO-DO explicaba en la revista *Espectáculo*, en 1954, cómo en el circuito más largo (desde que la copia comienza su recorrido en los cines de estreno de las grandes ciudades, hasta que llega a los pueblos), el de la Zona Centro, duraba cincuenta semanas, esto es, prácticamente un año", con lo que podía producirse la feliz coincidencia de que una noticia navideña llegara puntual a las fiestas navideñas del año siguiente en el pueblo que estaba al final del circuito<sup>47</sup>.

"El mundo entero al alcance de los españoles" podía muy bien ser el mundo de meses o años atrás, lo que quizás explica también su extraordinaria longevidad resistiendo a la desaparición de sus homólogos europeos o al asentamiento y expansión del consumo televisivo en la segunda mitad de los años sesenta. Uno de los aspectos más importantes a la hora de asegurar esa supervivencia fue el discurso claramente "desmovilizador", casi apolítico e intencionalmente ambiguo con respecto a sucesos internacionales, sobre todo

---

<sup>46</sup> BENET, 2012: 175 y SÁNCHEZ BIOSCA, 2001: 272

<sup>47</sup> SALA NOGUER, 1993: 36-39.

la Segunda Guerra Mundial en un principio. En algunas ocasiones este discurso se difundió de manera esquizofrénica, pero en todo caso con un desplazamiento de la noticia dada desde el prisma alemán —pues eran quienes proveían de las imágenes de guerra— hasta la combinación de la noticia dada a partir de las imágenes de ambos bandos:

Tratamos de ir evolucionando tímidamente desde la germanofilia inicial. Cuando en 1943 empezamos, para muchos, como por ejemplo para mí, y no por presumir, sino porque era evidente, Alemania tenía perdida la guerra. El primer pinito que hicimos fue publicar en el noticiario el desembarco en Sicilia visto por los alemanes y por los norteamericanos. Era algo completamente diferente. Fuimos dorando la píldora, muy suavemente, cada vez más<sup>48</sup>.

Este noticiario fue emitido la semana del 23 de agosto (34B), y las referencias a la guerra son constantes durante todo el No-Do a través de las más nimias noticias como una prueba atlética en Alemania, la carrera Bruselas-París en bicicleta o los ejercicios militares de los campamentos universitarios. En todo caso, en la noticia sobre el desembarco en Normandía el metraje procedente de la propaganda estadounidense se reduce a menos de la mitad del proporcionado por Alemania, y la copia que podemos consultar cuanta con la narración en español y alemán para cada una de las partes. En su versión B, también hay espacio para imágenes cedidas por *United News* (el noticiario centralizado de EEUU para la guerra) del desembarco de Attu, isla ocupada por los japoneses, país al que por cierto no se hace ninguna referencia en la noticia. La noticia siguiente muestra imágenes de la UFA durante un ataque aéreo soviético. El equilibrio se hacía cada vez más difícil y la situación de la dictadura corría serio peligro a la luz de la detención de Mussolini un mes antes.

Todo ello debió preocupar a los generales monárquicos, que por cierto debían hacer valer la inversión que en ellos había realizado el Foreign Office, escribiendo al Jefe del Estado una Carta en la que pedían la vuelta al régimen monárquico<sup>49</sup>. Ante las presiones aliadas más directas, España retiró la División Azul del frente ruso en septiembre de 1943, si bien algunos voluntarios quedaron combatiendo junto a los alemanes en la conocida como Legión Azul. Tras la muerte del conde de Jordana en agosto de 1944, Franco colocó al frente de Asuntos Exteriores a José Félix de Lequerica. Los guiños a los aliados no se hicieron esperar por parte del nuevo canciller de Exteriores ante las suspicacias que causaba su pasado falangista y su actuación como embajador en la Francia de Vichy, donde se

---

<sup>48</sup> Entrevista Alberto Reig, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 15, octubre 1993, p. 59.

<sup>49</sup> DE RIQUER, 2010: 99.

caracterizó por una despiadada persecución de exiliados republicanos a través de la Gestapo y que permitió la detención de varios dirigentes republicanos, su deportación, o también el posterior fusilamiento del ex-ministro anarquista Juan Peiró o el expresidente de la Generalitat Lluís Companys. Para ello, no desaprovechó la oportunidad que el Día de la Hispanidad de ese octubre le proporcionó para despachar un discurso en el que el distanciamiento de las teorías racistas salpican toda la intervención. No podía dejar pasar tampoco la feliz presencia del embajador estadounidense en la ceremonia para recordar que:

Fuertes razas que no son la española han poblado América. Cercanos a nosotros, en estrecha fraternidad ibérica, nuestros hermanos portugueses [...] Pero hay también otra ilustre raza europea, cuya labor allí, cuya expansión al otro lado del Atlántico ha dado nacimiento a pueblos de colosal proporción física y espiritual que hoy marchan a la cabeza de la civilización. Pienso especialmente en los Estados Unidos, con ella también el mundo hispánico mantiene y ha de mantener siempre relación amiga y unidad de esfuerzo en las grandes empresas de elevación de la vida del hombre y mejoramiento de su suerte<sup>50</sup>.

Franco, tenía en “nuestros hermanos portugueses” el modelo de mantenimiento en el poder a seguir si quería ocultar sus previas amistades con el eje. Como Salazar, la acentuación de la ideología católica y la prudencia política podían servir, junto al pertinaz anticomunismo mostrado por ambas dictaduras, como nuevo barniz ante la difícil situación que se le planteaba. Las semejanzas en los cambios administrativos en ambas dictaduras no dejan de indicar lo paralelo que hacían correr su suerte: en el país luso el Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) pasaría a llamarse en 1940 Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) y en 1944 restringía sus actividades previas de propaganda a la “inspección de las actividades culturales” y la censura<sup>51</sup>. Comenzaba una verdadera campaña de lavado de cara en ambos países, ante la ya incuestionable derrota alemana, confirmado con la remodelación ministerial que Franco realizaría en la simbólica fecha de 18 de julio de 1945 y que inauguraba oficialmente la época de autarquía. Su composición reflejaba, de nuevo, el equilibrio acomodaticio tan útil al dictador y su capacidad de adaptación a situaciones adversas: se suprimió la Secretaría General del Movimiento, integrada en la cartera de Justicia, y se dio entrada a dos antiguos diputados

---

<sup>50</sup> ABC, 13-X-1944.

<sup>51</sup> POIRIER BRAZ, 2008: 63.

cedistas y miembros de la ACNP<sup>52</sup>. Pero en lo que atañe a nuestro objeto de estudio, el cambio significó el traslado de los servicios de la Vicesecretaría al Ministerio de Educación bajo la nueva denominación de Subsecretaría de Educación Popular.

La interesante combinación del falangismo menos ideológico con el viraje hacia el catolicismo propagandístico acaudillado por Arias-Salgado llegaba a buen puerto. Allí esperaba uno de los pocos ministros confirmados en el cargo, y presente desde 1939: José Ibáñez Martín. Bajo su tutela quedaron también las comisiones de censura que pronto recibieron su *aggiornamento* rebautizadas como Junta Superior de Orientación Cinematográfica, y que ahora concedía también la categoría de “Interés Nacional”. Así, al finalizar la Guerra Mundial, y tras casi una década de solapamientos, luchas de poder e improvisación en la estrategia propagandística de la coalición acaudillada por Franco, quedaba consolidada la política informativa y cultural que, ampliada al espectro de la política general de la dictadura, nos dejó su Gobierno más largo y el encargado de lidiar con los años más duros de la autarquía.

Ligada a esta situación de aislamiento, la pertinaz y catastrófica política de protección del cine español siguió inalterada hasta la década de los 50. El objetivo, en su deseo de alcanzar el modelo de la Italia de Mussolini, era producir películas de propaganda, que eran las que se pretendía fomentar a través de la concesión de premios, la mayor cuantía de los préstamos y las clasificaciones favorables. Sin embargo, hacer coincidir estos incentivos con la distribución de filmes norteamericanos, ya vimos que llevaba a la producción de películas simples, sin veleidades ideológicas —ahí estaban los ejemplos de *Rojo y Negro* o del *Crucero Baleares*— que aseguraran la rentabilidad de la inversión. Por su parte, el doblaje obligatorio hizo más accesible el cine extranjero al público español, que no podía más que preferir este tipo de ficciones a la improvisación y precariedad de sus homólogas españolas. El engolado lenguaje de las ficciones de CIFESA, precedido del engolado lenguaje que Alfredo Marquerie imprimía al No-Do no podía más que alejar aún más al público de este tipo de cine, irreal e impostado, frente a la pompa y cercanía de las historias hollywoodienses, romances, policías y ladrones, o la liberación de la mujer, que eran temas que tocaban al público español mucho más que lo que los censores hubieran podido reconocer.

---

<sup>52</sup> TUSELL, 2001: 426.



#### 4.5. El decenio bisagra cultural.

Esperó Franco hasta un nuevo aniversario del golpe de Estado para formar su sexto Gobierno, confiado de su aceptación por los países occidentales. La historia le había venido a dar la razón, y el enemigo de la civilización cristiana no era otro que el comunismo. Para demostrarlo, hizo ostentación de la validez de la Falange dando entrada al general Agustín Muñoz Grandes como Ministro del Ejército, confirmando a Girón en Trabajo y moviendo a Fernández Cuesta de Justicia a la Secretaría General del Movimiento. Para compensarlo, y en un guiño a la nueva relación económica que le ataba a Estados Unidos, dio entrada a Manuel Arburúa al frente del Ministerio de Comercio. El reconocimiento internacional que había buscado desde la aprobación de la Ley de Referéndum, el Fuero de los Españoles y la Ley de Sucesión, daba resultado en la apertura del crédito de EEUU al país ibérico, siguiendo también el ejemplo de Portugal, que había prestado su territorio para establecer bases militares norteamericanas.

Los cambios en la política informativa, al igual que ocurría en el plano económico, eran contradictorios y cautos ante la posibilidad de cualquier alteración mayor que desestabilizara al régimen. Para asegurar esa solidez, trajo al primer plano político dos de sus más fieles colaboradores: Carrero Blanco a la cabeza del Ministerio de Presidencia donde había trabajado como subsecretario, y a Arias-Salgado en el nuevo Ministerio de Información y Turismo. Bajo él quedaron de nuevo las competencias adscritas a la Dirección General de Cinematografía y Teatro (DGCT), que se desligaban del Ministerio de Educación que Joaquín Ruiz-Giménez ocupaba en sustitución de Ibáñez Martín. Su talante negociador, demostrado en las conversaciones con el Vaticano durante su estancia como embajador (1948-1951) que precedieron a la firma del Concordato de 1953, se vio reflejado en el nombramiento de Pedro Laín Entralgo como rector de la Universidad de Madrid y de Tovar en Salamanca, que tantos problemas le daría hacia mediados de la década.

Estos cambios fueron consecuencia del ambiente de disidencia tolerada que fue apareciendo entre intelectuales y artistas en este cambio de década. La “originalidad” del sistema político español, y por obligación de su cultura y sociedad en la Europa de posguerra, fue un fértil campo de debate en el que también participó el propio Laín con la publicación de su *España como problema* en 1949. Retomando la decimonónica discusión sobre la europeización de España o la españolización de Europa, la publicación de Rafael Calvo Serer *España, sin problema* ese mismo año, proveería a los intelectuales de la época de pistas para agitar las reflexiones académicas sin por ello plantear el mínimo riesgo para la

estabilidad del régimen. Las primeras generaciones de universitarios que no habían librado la Guerra Civil pero que en gran parte formaban parte de las familias vencedoras de la misma, se podían permitir por entonces reflexionar fuera del nacional-catolicismo reinante, que se mostraba permisivo ante la necesidad de dotar de una nueva legitimidad a su vieja empresa política. Toda esta permisividad venía dada por las necesidades en política exterior del Gobierno de Franco, que veía la oportunidad de entrar en las distintas organizaciones internacionales a través de la política cultural. No por casualidad fue su ingreso en la UNESCO la primera gran victoria en este sentido tras la vuelta de los embajadores sancionada en noviembre de 1950 por la ONU.

La manera más económica que el régimen franquista tenía de presentar una imagen de “normalidad artística que implícitamente comportase la idea de normalidad política ante la comunidad internacional” era repescar las tendencias que ya se observaban en el hasta entonces ignorado mundo intelectual de la autarquía y que tenían su reflejo en el compromiso que muchos de esos intelectuales habían mostrado ante el renacimiento de los movimientos obreros con las huelgas de Barcelona y País Vasco de 1951, en la que habían participado falangistas. De esta manera, las tendencias renovadoras y de aproximación a las vanguardias que quedaron aisladas, o exiliadas, tras la Guerra Civil, comenzaron ya desde 1945 y se intensificaron con la llegada del fin de la década hasta su reciclaje por parte de las instituciones oficiales. Las muestras de 1945, *Artistas franceses contemporáneos* en Barcelona y Madrid en la que se mostraban obras fauvistas o cubistas, la *Exposición de Arte Italiano Contemporáneo* del Museo Nacional de Arte Moderno en 1948, o la exhibición de obras de Picasso o Miró en la Galería Palma de Madrid titulada *Arte Contemporáneo Europeo* de 1949, precedieron a la publicitada *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte* inaugurada por el propio Franco el 12 de octubre de 1951 como atestigua el reportaje del No-Do nº 459B de 22 de noviembre de 1951 [Fig. 18].

En el aspecto cinematográfico, la vuelta de Arias-Salgado, por su parte, se compensó con la entrada de José María García Escudero, quien ya había hecho públicas mediante sus artículos en prensa alguna de las recetas que consideraba necesarias para la revitalización del cine español. El nuevo director general de Cinematografía y Teatro fue uno de los personajes más importantes en la historia del cine español, al menos en lo que a la modernización de la industria y potenciación de su calidad artística se refiere. Formado en la escuela de *El Debate*, García Escudero pasó también por el Instituto de Estudios Políticos, donde pulió su particular visión católica de la historia de España y cuyo resultado sería el ensayo *Política española y política de Balmes*, publicado en 1950. Arias-Salgado, en su época

como secretario de las Cortes, había conocido al militar madrileño, y a él le confiaría la renovación de una industria a todas luces viciada e ineficiente.

En 1947 se había inaugurado ya el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), donde se habían formado los jóvenes Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, y cuyo primeros filmes coinciden con la etapa de García Escudero al frente de la política cinematográfica. Esta feliz coincidencia marcó la primera tímida renovación del cine nacional, también en su temática y análisis de la sociedad de la época. García Escudero tenía claro que para dar un nuevo impulso a nuestra cinematografía hacía falta atraer y educar a los espectadores en un cine que vieran más cercano, y que al mismo tiempo acompañaran un cambio mayor en las políticas de las productoras:

Y es que el mal público es mayoría, y éste es un hecho que no podemos desconocer y que influye necesariamente en todos los aspectos del cine, el cual choca con obstáculos políticos y con obstáculos económicos, pero también con la educación —la falta de educación cinematográfica— del público, que agrava aquellas dificultades, porque el público dicta indirectamente, pero con eficacia, sus leyes a la producción<sup>53</sup>.

Los otros dos factores que para él merecían atención inmediata eran la censura (obstáculos políticos) y la financiación de la industria (obstáculos económicos). La censura, no lo olvidemos seguía presente en la mayoría de países de nuestro entorno, era necesaria para orientar el gusto del público, según García Escudero, pero no podía seguir estando a merced de juicios arbitrarios para lo que proponía un reglamento claro al que se pudieran atener guionistas y directores. El “caso *Surcos*” dejó claro que los intereses creados y establecidos en los años cuarenta no aceptaban estos cambios, que a su vez afectaban a la financiación de la industria a través de la concesión de premios como el de “Interés Nacional”. Casanova se llevó su “Interés Nacional” para *Alba de América*, y García Escudero presentó su dimisión en febrero de 1952 para ser sustituido por el marqués de Santa Clara, Joaquín Argamasilla de la Cerda. Sin embargo se entreveía un cambio en la industria cinematográfica —como por otra parte ocurría en el resto de la economía española—, que sólo los sectores más acomodados del capital y Gobierno español se resistieron a reconocer hasta finales de los años cincuenta.

Ese mismo 1951 fue el año del relevo entre una CIFESA en clara decadencia, como demostraba la declinante calidad de sus películas, y una Suevia Films dirigida por Cesáreo

---

<sup>53</sup> GARCÍA ESCUDERO, 1962: 40-41.

González, que atento a la evolución del gusto de los espectadores y a las ventajas de financiación que ofrecía el Estado, obtenía “21.209.000 pesetas en créditos sindicales, 2.700.000 en premios del Sindicato y sus films habían recibido, a efectos de permisos de importación, 5 clasificaciones de Interés Nacional, 10 de primera, 6 de segunda y 1 de tercera”<sup>54</sup>.

Los esfuerzos de García Escudero tuvieron su continuidad en los años venideros, y en particular desde el prisma económico se intentó racionalizar la asignación correspondiente al coste de la producción, crear de categorías para otorgar proporcionalmente las subvenciones (Interés Nacional: 50 %, Primera A: 40 %, Primera B: 35 %, e Indirectamente limitar el alcance del Crédito Sindical debido a la existencia de subvenciones y a que el aumento del número de producciones significaba un mayor reparto de los préstamos. El otro gran problema que había advertido (la competencia extranjera) se atacó intentando limitar la entrada de filmes foráneos en 1955 con la creación de la cuota de distribución y el inicio de coproducciones con Francia e Italia. Por último cabría destacar la fundación de la Filmoteca Española en 1953.

La semilla, pues, ya estaba plantada, y pocos años después, en mayo 1955, el mundo del cine se reunió para discutir la necesidad de un cambio que ya se veía como inevitable ante las reticencias de Franco y la mayoría de sus ministros de aceptar ningún tipo de liberalismo y el retraso constante de las reformas políticas y económicas que necesitaba el régimen para su supervivencia. Las Conversaciones de Salamanca, organizadas por un joven Basilio Martín Patino al frente del cine-club del SEU de la Universidad salmantina, reunieron a cineastas y críticos de todo el espectro ideológico, desde directores “oficiales” como Sáenz de Heredia, criptocomunistas como José Antonio Bardem, católicos e incluso militares como el propio García Escudero, pese a que en un principio estaban destinadas a estudiantes y aficionados al celuloide como demuestra el llamamiento publicado en el primer número de la revista *Cinema universitario*:

Resulta desalentador tener que comenzar una tarea cuando debiera ya encontrarse en un período de pleno desarrollo. Pero a la juventud española que pretende acercarse al cine sólo le queda este recurso: volver a empezar. La importancia del arte cinematográfico en la vida social de nuestro siglo, no nos permite otra actitud. El cinema es la fuerza de comunicación y entendimiento humano más eficaz que ha producido nuestra civilización. Por eso el cinema es

---

<sup>54</sup> CASTRO DE PAZ y CERDÁN, 2005: 81.

nuestro arte, por eso es el medio de expresión de nuestro tiempo. Así ha sido entendido en todos los países. Y hoy, en estos momentos, asistimos al nacimiento de nuevas cinematografías nacionales que dan a conocer, en imágenes, su rostro y sus problemas. Un país desconocido es un país que no cuenta.

El cine español vive aislado. Aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cinema español continúa cultivando tópicos conocidos y que en nada responden a nuestra personalidad nacional. El cine español sigue siendo un cine de muñecas pintadas. El problema del cine español es que no tiene problemas, que no es ese testigo de nuestro tiempo, que nuestro tiempo exige a toda creación humana<sup>55</sup>.

En estos problemas incidieron las conclusiones aprobadas por los asistentes, que se iniciaron con el célebre “Informe sobre la situación general de nuestra cinematografía” de Bardem y que siguió con un apuesta por un cine nacional que fuera premiado por su calidad estética, que pudiera atenerse a un código de censura (ya reclamado en 1931) y que estuviera en condiciones de competir con la producción extranjera, para lo que se proponía una nueva política de protección y la eliminación progresiva del doblaje. Es en este último punto donde el gobierno hizo amago de reaccionar con la cuota aprobada ese mismo 1955. En cuanto a la obligatoriedad del doblaje, ya fue derogada en 1947 cuando el daño ya estaba hecho: el público se habituó a ver el cine extranjero en castellano, en particular estadounidense que era su preferido, hábito del que todavía no hemos conseguido desembarazarnos.

La salida de García Escudero coincidió con la publicación del organigrama del nuevo Ministerio de Información y Turismo, bajo el que se ponía a partir de este momento de manera oficial la DGCT, a la que se adscribieron las competencias del Instituto de Orientación Cinematográfica que a partir de ese momento era el organismo encargado de la regulación económica de la industria “salvo las facultades que corresponden al Sindicato Vertical del Espectáculo”. De la dirección pasó a depender ahora también el No-Do, en una muestra del celo centralizador y censor que Arias-Salgado quería imprimir tras el problema con García Escudero. En efecto, se recrudeció la censura durante estos años, dando lugar a los famosos doblajes que transformaban, por ejemplo, declaraciones de amor en rezos en *The snows of Kilimanharo* (Herny King, 1952), o el más sonado adulterio en incesto de *Mogambo* (John Ford, 1953). También se dio inicio a una práctica que se extendería de

---

<sup>55</sup> *Cinema Universitario*, nº 1, marzo 1955.

manera importante durante los últimos años de la dictadura y que esta primera vez tuvo como protagonista una coproducción británica que a causa de la censura española en España se estrenó una cinta incompleta con el nombre de *La princesa de Éboli* (Terence Young, 1955) y en el Reino Unido otra con todo el metraje titulada *That Lady*. Según Gubert, el *affaire* causó tanto revuelo que Joaquín Argamasilla terminaría relevado de su cargo en favor de un viejo conocido del ministro, Manuel Torres López, que sin embargo tampoco duraría mucho en el cargo<sup>56</sup>.

Podemos imaginar que, en vez de relajarse, la censura se intensificó durante estos años, coincidiendo con la intensificación de la protesta obrera y estudiantil y la definitiva separación de la Administración de lo que quedaba de la “Falange crítica” con las dimisiones de Pedro Laín, la sustitución de Ruiz-Giménez y Fernández Cuesta del Ministerio de Educación y la Secretaría del Movimiento, respectivamente. Desde el cine, un viejo conocido de la censura, Nieves Conde, también vio sus filmes mutilados en *El inquilino* y *Todos somos necesarios*, y nuevos conocidos como los Berlanga, Bardem o Ferreri comenzaron a acumular guiones y películas alterados en nombre de la moral nacional-católica. De hecho, el propio Arias-Salgado ante los ataques por su rigor en una entrevista a la revista francesa *Apologie de la censure*, afirmaría sin complejos:

Diga usted lo que quiera, pero le voy a hacer una revelación: antes de que implantásemos estas nuevas normas de orientación el noventa por ciento de los españoles iban al infierno. Ahora, gracias a nosotros, sólo se condena el veinticinco por ciento de los españoles<sup>57</sup>.

El aperturismo esperado por los acuerdos internacionales, el ingreso en la ONU y la expectativa de una regulación propicia para el libre mercado se esfumaban ante las reticencias del franquismo a hacer ningún cambio mayor que pudiera desestabilizar el régimen. Ello, sin embargo, le llevó a otra importante crisis de legitimidad, iniciada ya irreversible en la universidad española, pero que tuvo serias consecuencias a causa del estrangulamiento del comercio que llevó al país al borde de la suspensión de pagos sobre la deuda internacional en 1957 y 1959. El cambio era inevitable, y la liberalización económica era la piedra de toque para ese cambio que poco a poco se trasladaría a otras esferas de la sociedad española.

---

<sup>56</sup> GUBERN, 1976: 76.

<sup>57</sup> ÁLVAREZ LOBATO y ÁLVAREZ SAN MIGUEL, 2010: 60.

#### 4.6. La llegada de la modernización (sin democracia)

En febrero de 1959 se produjo un evento que cambió la manera de entender la comunicación audiovisual en nuestro país: en el estadio Santiago Bernabéu se enfrentaban el Real Madrid de Gento y Di Stéfano con el FC Barcelona de Kubala, y por primera vez desde Madrid hasta la Ciudad Condal, pasando por Zaragoza, se pudo asistir al “partido del siglo”, eso sí, sólo la segunda parte, puesto que hubo problemas de enlace entre las recién estrenadas antenas hertzianas que comunicaba las tres capitales de provincia. Desde Navidad se había anunciado la noticia, y las tiendas de electrodomésticos barcelonesas vendieron cerca de 10.000 televisores<sup>58</sup>. Se consagraba el medio de entretenimiento por excelencia, y el adoctrinamiento *duro* de los años del Noticiario Español quedaba definitivamente olvidado. Sin embargo, y como fue habitual durante toda la dictadura, el recordatorio de la victoria sobre el enemigo como legitimador del régimen existente no desaparecería, y dos meses después también muchos aragoneses y catalanes pudieron presenciar desde los televisores —que no desde sus casas— la inauguración del Valle de los Caídos, esta vez ya con una recepción estable desde el Paseo de la Habana hasta el Tibidabo.

El 12 de octubre, Día de la Raza, se inauguran las retransmisiones desde Navacerrada, alcanzando la meseta castellana y, ahora sí, todo Aragón y partes de Extremadura y Cantabria. Es entonces cuando se intensificó el esfuerzo por establecer un medio de comunicación regular y disponible en la mayoría del territorio español. Mariano Ozores, que había ejercido como director de programación desde 1958, fue sustituido a mediados de este año por Victoriano Fernández de Asís, que inauguró la etapa donde los programas informativos se multiplicaron, en el caso del Telediario en sus tres ediciones, y comenzó a aparecer una programación planificada y constante. Ya veremos cuáles serán los programas más exitosos del medio catódico, pero adelantemos aquí que en coincidencia con el manido “servicio público y de entretenimiento”, se consagraron los cursos de idiomas, las retransmisiones del festival de Eurovisión o el programa deportivo presentado por Matías Prats “Así va la Liga”.

Esta expansión de la televisión, tanto en programación como en alcance, se realizó en años de extrema precariedad económica, lo que demuestra el interés de la dictadura, y del Ministerio de Arias Salgado en particular, en ampliar la repercusión del nuevo medio de comunicación entre la población española. En esta línea se aprobaron en 1960 y 1965

---

<sup>58</sup> MONTES FERNÁNDEZ, 2006: 660.

sendas leyes que decretaron la desgravación y la eliminación del impuesto sobre la tenencia de televisores respectivamente<sup>59</sup>. El triunfo de la televisión significaba un nuevo hito en la penetración de la iniciativa privada en la producción audiovisual: al hacer depender la financiación en gran parte de los anunciantes, el franquismo perdió el timón del mensaje político, llegando él mismo a celebrar un desarrollismo que ya a finales de la década posaba serias dudas sobre la continuidad de la dictadura. Al igual que en la posguerra, la incapacidad económica, aunque también artística y política, de monopolizar los medios de comunicación, obligaba a la dictadura a delegar en la iniciativa privada la creación de espectáculos audiovisuales, abrazando sin quererlo la sociedad de consumo capitalista, que en su versión española —como hoy la china, saudí o rusa cada una en su medida— no contaba con un Estado democrático que tantas veces se había identificado con ella.

Los directores que Arias-Salgado había puesto al frente de la Dirección de Radiodifusión no dejaban duda alguna del tipo de ideología que se quería imponer: José María Revuelta Prieto, falangista y gobernador civil de Córdoba de 1949 a 1955, había sustituido a Jesús Suevos, “un falangista típico” según lo describe Manuel Martín Ferrand en el obituario que le dedicó en mayo de 2001: “honrado, recto, cortés y convencido. Muy poco más joven que José Antonio Primo de Rivera, intervino en el acto fundacional de la Falange gallega en Villagarcía de Arosa (1935) y fue el primer jefe territorial de la organización. Naciendo los cincuenta, se hizo cargo de la todavía experimental TVE”<sup>60</sup>. Bastante confianza debía tener el ministro de Información y Turismo en el cordobés cuando le llamó para apagar el fuego del escándalo de *Viridiana*, que costó el cargo al director general de Cinematografía José Muñoz Fontán. Revuelta Prieto permaneció en el cargo un escaso e intenso año en el plano político, con la huelga minera de Asturias y el “contubernio” de Múnich como eventos más destacados, hasta la remodelación ministerial de julio de 1962 que dio entrada a los ministros del Opus Dei, con la intención de implementar el Plan de Estabilización de 1959 y lograr un acercamiento a las instituciones internacionales, notablemente la comunidad económica europea, cuyo ingreso fue rechazado ese mismo verano.

---

<sup>59</sup> MONTES FERNÁNDEZ, 2006: 683.

<sup>60</sup> ABC, 21-V-2001. Se le olvidó mencionar que sería jefe de centuria en la sierra de Guadarrama durante la Guerra Civil y cabeza del grupo ultraderechista “los cadeneros” durante los primeros años de la Transición y donde por cierto militó el actual director de la Guardia Civil, Arsenio Fernández de la Mesa, en el cargo durante la masacre del Tarajal (Ceuta) en febrero de 2014, donde se disparó con pelotas de goma a inmigrantes que intentaban llegar por mar a territorio español.



Manuel Fraga Iribarne había detentado diversos puestos en la Administración franquista durante la década anterior, y fue elegido para sustituir a Gabriel Arias-Salgado (que moriría de una embolia dos semanas después) para reorientar junto a su subsecretario Pío Cabanillas Gallas la política del Ministerio de Información y Turismo, en definitiva la propaganda del régimen dentro y fuera de nuestras fronteras. La campaña de los XXV Años de Paz —reciclada a día de hoy por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre para conmemorar, de manera algo polémica, el final de la Segunda Guerra Mundial y promocionar la imagen de Felipe VI— fue coordinada personalmente por el nuevo ministro, evento que dio pie a la celebración de varios homenajes en prensa, televisión No-Do y cine de la figura de Franco recordando su “aportación esencial a la historia de España”. Sáenz de Heredia fue el encargado de dirigir el panegírico cinematográfico *Franco, ese hombre* (1964), que culminaría las celebraciones en honor al dictador y que estudiaremos con más atención más adelante.

La producción audiovisual fue una de las áreas a las que Fraga prestó más atención durante su mandato, y en la línea de su promesa aperturista, decidió contar de nuevo al frente de la DGCT con José María García Escudero, quien ofreció al Ministro un ejemplar de su libro *Cine Español* recién publicado como programa de actuación tras declinar en un primer momento el ofrecimiento de la jefatura de prensa<sup>61</sup>. García Escudero, que además de su experiencia en el cargo, de apenas seis meses, había participado en las conversaciones de Salamanca, tenía una idea muy clara de las necesidades del cine español. Éste todavía no se había desarrollado toda su potencialidad por obstáculos políticos, económicos y culturales. Hombre de moral católica, defendió la necesidad de una censura “inteligente”, esto es, ordenada y previsible que no obligase al director a realizar una película dedicada más al censor que al público. En este sentido, se aprobaron por fin las Normas de Censura Cinematográfica, que al menos en teoría mostraron a los directores y productores a qué atenerse en este campo.

En este intento de racionalizar la industria, atacó la improvisación que había hecho escuela en nuestro país, y que convertía la producción en “una aventura” dependiente económicamente de las subvenciones, para lo cual se aprobaron también en agosto de 1964 las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía que recogían gran parte de las demandas expresadas en las conversaciones y su propio programa de “crear un cine que viva de sí mismo” y establecer “criterios para la protección” que detalló en su libro. Se

---

<sup>61</sup> LÉNÁRT, 2009: 42.

eliminaron las clasificaciones ligadas a las subvenciones que pasaron a depender ahora de su recaudación, en particular un 15 % durante los cinco primeros años. Para ello se instauraba un efectivo “control de taquilla” que previniera la picaresca de las salas de exhibición que también se beneficiaban de la legislación anterior para engrosar sus cuentas no siempre de manera honesta, y que de paso contribuía a una mayor efectividad en la recaudación de impuestos. El premio de “Interés Nacional” fue sustituido por el de “Interés Especial”, en un intento de premiar nuevos temas y estilos, la calidad, es suma, “aunque no sea lo popular”, puesto que en su opinión “se había protegido el cine que no lo merecía”, que en muchos casos era casi todo<sup>62</sup>. En un cuaderno editado por el Ministerio de Información y Turismo, en el que se resumen las bondades del nuevo sistema de protección al cine tras cuatro años de aplicación, se detallaban las ventajas de la nueva categoría:

La promoción del cine de calidad se centró en las declaraciones de “películas de interés especial”, concedidas aquellas que ofrecen un particular interés para el Estado, tanto por razones políticas, sociales, morales, religiosas o educativas (películas especialmente adecuadas para menores) como por su ambición artística y especialmente por incorporar a la profesionalidad del cine a jóvenes valores.

Las películas que obtienen esta calificación gozan de un privilegiado régimen de protección, que empieza con el proyecto. En efecto, la Administración, a través del Instituto Nacional de Cinematografía, es avalista solidaria de sus créditos a plazo medio, hasta la cantidad de un millón de pesetas, evitando así la necesidad de otro tipo de garantía, y les concede un anticipo de otro millón a cuenta de la subvención que corresponde a todas las películas con carácter general (un 15 por 100 de los rendimientos en taquilla); a película vista, el anticipo puede llegar hasta el 50 por 100 del coste, con el tope de cinco millones de pesetas, y tiene el requisito de que no es necesariamente reembolsable si los ingresos de taquilla no lo permiten, funcionando en tal caso como subvención a fondo perdido. Por añadidura, la subvención puede llegar a ser doble, esto es, del 30 por 100 sobre los rendimientos en taquilla, en vez del 15 por 100 de las películas sometidas al régimen normal. Y puede ser asimismo doble la valoración de estos filmes a efectos de distribución y de proyección obligatorias (“cuatro por uno” y “cuota de pantalla”), con el fin de facilitar su colocación en el mercado.

Una de las innovaciones más importantes introducidas por el actual sistema ha sido la de que los beneficios iniciales se concedan al proyecto, con la garantía consiguiente para el productor. La Administración, a la vista del guión, reparto y

---

<sup>62</sup> GARCÍA ESCUDERO, 1962: 85-88.

demás elementos artísticos y técnicos de un proyecto de película, la declara de “interés especial”, sin que esta declaración pueda ser luego modificada, siempre que se respeten aquellos elementos. Lo que sí puede es aumentar los beneficios, a película vista. Existe incluso un Jurado, formado por críticos y escritores totalmente ajenos a la Administración y a los intereses comerciales de la industria, que anualmente concede los beneficios máximos a las mejores películas del año anterior, corrigiendo de esta forma los posibles fallos de la Administración en la concesión del “interés especial”<sup>63</sup>.

Otra de las apuestas personales de García Escudero fue la Escuela Oficial de Cinematografía, nombre que se dio al refundado IIEC, que brindó la oportunidad a jóvenes directores de realizar lo que luego se dio en llamar “Nuevo Cine Español” (NCE). Siguiendo las reflexiones de Salamanca, concebía la Escuela como un “organismo encargado de producir aquel cine que por sus características queda fuera de todo cálculo comercial”, y “la fuente principal de técnicos y artistas de que se nutra la industria cinematográfica”. La intención era establecer una industria menos dependiente y más original, en consonancia con la industria europea de la época y que había dado lugar a experiencias como la *Nouvelle Vague*, o el *Free cinema* inglés. En definitiva el nuevo director de Cinematografía y Teatro llevaría a cabo lo que venía reclamando:

Una política cinematográfica que atienda, más que al cine producido, al cine de calidad que se debe producir, a los hombres capaces de producirlo y a los organismos que pueden producir esos hombres; un nuevo sistema de protección inspirado en estos principios, y por lo menos, dentro del sistema actual, que la dotación anual del Instituto no sea tan reducida que baile holgadamente en el total de los premios que anualmente se conceden a las mejores películas nacionales; que se dote con los medios materiales para que forme eficazmente; que se asegure la salida profesional de sus alumnos, para decir también que forma oficialmente<sup>64</sup>.

El objetivo era crear un cine de calidad que elevara el nivel de exigencia de los espectadores españoles. Un enfoque artístico, más que ideológico o económico, que sacara a la industria de la dependencia y el raquitismo que había aquejado desde principios de siglo. La falta de medios había sido una constante en la historia de la producción audiovisual española pero la situación económica en 1962 daba pie al optimismo. Al calor del turismo, la dócil y barata mano de obra y la remesa de divisas de los trabajadores emigrados, vieron

---

<sup>63</sup> DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO, 1967: 4-5.

<sup>64</sup> GARCÍA ESCUDERO, 1962: 213.

la luz los Planes de Desarrollo donde ya en 1964 se incluyó el sector de la comunicación visual, lo que proporcionó al No-Do cerca de 8 millones de pesetas para la modernización de sus materiales<sup>65</sup>. En la línea reformista de García Escudero se prestó especial atención al cine infantil, lo que daría como resultado la Ley del Cine para Menores de 2 de marzo de 1963<sup>66</sup>. Todos estos cambios reflejaban una nueva actitud inspirada en el crecimiento europeo de posguerra y que mostraba el camino para la financiación de la industria cultural. En el sector cinematográfico, la evidente relevancia que el medio televisivo iba adquiriendo llevó a aprobar una normativa, en consonancia con la vigente en Francia o Italia, por la que la televisión pública contribuía a la producción de filmes nacionales.

Al frente de la Dirección General de Radiodifusión se colocó a Roque Pro Alonso, quien ejercería su cargo hasta 1964, siendo sucedido por Jesús Aparicio-Bernal, fecha tras la cual se dedicó a la “empresa privada”, siendo nombrado presidente del consejo de administración del Banco Rural del Mediterráneo<sup>67</sup>. Hasta la llegada de los hombres de Fraga, la financiación de la Televisión reprodujo más o menos los mismos errores que los de las primeras producciones cinematográficas del franquismo: con la sostenibilidad del nuevo medio en mente se aprobó una precaria legislación que favorecía un cuasi-monopolio: en el cine, CIFESA se beneficiaba de manera evidente de las oportunidades de distribución, y en la televisión MOVIERECORD se encargaba de realizar programas donde insertaba su propia publicidad ganados en concursos-subasta de inversiones publicitarias de 1960 a 1964.

El capitalismo de Estado practicado durante las décadas anteriores se vio sustituido por la “libre competencia”, al menos en apariencia, que permitía el ingreso de otras empresas que ampliaran el mercado. En nuestro campo de estudio, TVE comenzaba a financiarse a través de una publicidad que se había demostrado que había cambiado los hábitos de consumo, y por extensión sociales de la sociedad española<sup>68</sup>, y que a su vez permitía el acceso de sus dirigentes al mundo de la empresa. También Aparicio-Bernal se dedicó tras su paso por la dirección de Radiodifusión a la empresa privada, muchas de ellas del sector de los hidrocarburos, que le reportaron importantes beneficios<sup>69</sup>. En la producción de filmes, el cambio también se sintió en la franca decadencia de la productora más importante de los 50: Suevia Films. La empresa de Cesáreo González perdió su

---

<sup>65</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ BIOSCA, 2001: 61.

<sup>66</sup> CAMPORESI, 1993: 105 y *BOE*, 9-III-1963.

<sup>67</sup> *ABC*, 28-VI-1964.

<sup>68</sup> MONTERO, 2014.

<sup>69</sup> Casualmente, en febrero de 2015 su nombre ha vuelto a sonar por su aparición en la “lista Falciani” de evasores fiscales, donde se detalla la posesión de una cuenta bancaria por valor de 1.993.587 \$.

preeminencia en el mercado y probablemente también el favor de la Administración que tanto le había dado años antes. IFISA y Balcázar, por ejemplo, supieron bien adaptarse al nuevo panorama, produciendo películas de jóvenes talentos de la EOC como Iquino, infinidad de *spaguetti westerns* el segundo y ambos el filón de las comedias sexis en un principio y el cine “S” algo más tarde. Suevia continuó funcionando con presupuestos inflados sin ajustarse a la nueva normativa, lo que le hizo perder competitividad ante el auge de las producciones baratas. Compraría, en consonancia con su olfato comercial, los derechos de reposición de las exitosas producciones del cambio de década a la productora de Benito Perojo, entre ellas las dos primeras películas de Marisol<sup>70</sup>. Y es que la televisión, ya lo estamos viendo, se convirtió en una jugosa oportunidad de negocios para aquéllos que, como los anunciantes, supieron adaptarse a una nueva transformación del franquismo en la que lo que se conjugaba ahora era la tradición y el capital:

“[a la publicidad] no se le puede negar la virtud en España, de haber contribuido a hacer morder el polvo a las secuelas fantasmales de una ‘lucha de clases’ recalcitrante, para imponer como nueva y sana actitud mental, en las gentes, el concepto de ‘lucha de standings’. Y todo ello a la ‘chita callando’, en solo diez años de encaramarnos a los trapecios de la acción comercial competitiva, previniendo y padeciendo los sobresaltos de un mercado nacional que de hambrienta demanda pasó a ser, cuando menos lo esperaban muchos, de multiforme y angustiosa oferta (estimulantemente angustiosa, se entiende), para los industriales que poseen una cuarta dimensión no autodidáctica. El lápiz de labios publicitario diseñó una atractiva sonrisa sobre las esquinas grises de la vieja España prometiendo al humilde todos los bienes de este mundo a cambio de saber o querer conquistarlos merced al esfuerzo de sus músculos o a las agudezas de su ingenio. El lápiz de labios es lo primero que utiliza la mujer para enardecer al hombre y extraerle de su inmovilismo fatalista; por eso la publicidad se convirtió en un arma más de la incipiente repoblación mental ibérica y con bastante buena fortuna, por cierto [...] Nuestra publicidad no es, técnicamente, tan epidérmica como algunos lo suponen ni tan hedonista y carnívora como lo pretenden quienes desde hace mucho tiempo olvidaron darle cuerda a sus relojes” (Control de Publicidad y Ventas, 53: 67)<sup>71</sup>.

#### 4.7. El principio del fin

Cuando Arias-Salgado anunció con la boca pequeña “un posible perfeccionamiento de la Ley de Prensa de 1938” al poco de tomar posesión, tenía muy claro que esta ley

---

<sup>70</sup> CASTRO DE PAZ y CERDÁN, 2005: 147.

<sup>71</sup> MONTERO, 2014: 147.

resultaba mucho más útil y completa para el control de los medios de comunicación que la que desde su Ministerio pudiera aprobarse. De hecho, el impulso inicial no pasó de ser un anteproyecto<sup>72</sup>, probablemente porque la censura previa era el mejor arma que un ministro con el celo censor de Arias-Salgado podía aspirar a poseer. El cambio de imagen que entrañaba el desarrollo de la “democracia orgánica” sin embargo necesitaba su correspondencia en la legislación relativa a los medios de comunicación, y en particular en prensa. La llegada de Fraga Iribarne al Ministerio de Información y Turismo reactivó el proyecto de reforma de la ley Serrano Suñer que quedó derogada con la promulgación de la Ley 14/1966, de 18 de marzo, de Prensa e Imprenta que en su preámbulo señalaba la:

...necesidad de adecuar aquellas normas jurídicas a las actuales aspiraciones de la comunidad española y a la situación de los tiempos presentes. Justifican tal necesidad el profundo y sustancial cambio que ha experimentado, en todos sus aspectos, la vida nacional, como consecuencia de un cuarto de siglo de paz fecunda [...]

Se puede decir que el principio inspirador de esta Ley lo constituye la idea de lograr el máximo desarrollo y el máximo despliegue posible de la libertad de la persona para la expresión de su pensamiento, consagrada en el artículo doce del Fuero de los Españoles, conjugando adecuadamente el ejercicio de aquella libertad con las exigencias inexcusables del bien común, de la paz social y de un recto orden de convivencia para todos los españoles. En tal sentido, libertad de expresión, libertad de Empresa y libre designación de Director son postulados fundamentales de esta Ley<sup>73</sup>.

Quedaba, por tanto, consagrada en un texto legal del franquismo por primera vez la libertad de expresión. En su tercer artículo se suprimió además la obligatoriedad de la censura previa y en el siguiente se estableció la posibilidad de la “consulta voluntaria” a la Administración como una forma de protegerse ante posibles expedientes sancionadores. Teniendo en cuenta que la autocensura llevaba funcionando treinta años sin causarle mayores problemas a la dictadura, y que durante los diez años que separan la aprobación de la ley hasta la muerte de Franco se incoaron más de 1.200 expedientes sancionadores, podemos considerar que la ley, en lo que libertad de expresión respecta, no tuvo un impacto mayor que la aparición de ciertas empresas y revistas que en algunos casos podían resultar evidentemente críticas con el sistema. Sin embargo, el celo censor fue algo más relajado en

---

<sup>72</sup> YANES MESA, 2005.

<sup>73</sup> BOE, 19-III-1966.

la prensa escrita que en las producciones audiovisuales, principalmente por el alcance de uno y otro medio.

La libertad de empresa se nos antoja igual o más importante, puesto que permite, al igual que ocurría con la publicidad, la consolidación de una sociedad consumista alejada de los valores tradicionales que promulgaba el franquismo. Éstos comenzaban a mutar, alentando un consumismo que pudiera apaciguar las todavía esporádicas muestras de disconformidad política, en consonancia con el fortalecimiento de los franquistas “reformistas” en el seno del gobierno. La televisión y la publicidad eran, sin duda, los principales vehículos de la nueva ideología. En 1966, ya con cobertura sobre todo el territorio nacional y desde los nuevos estudios de Prado del Rey, TVE lanzó su cadena cultural, el UHF, que sin embargo tenía un alcance mucho más reducido<sup>74</sup>. Es también el momento en el que se consolidó el formato del *Telediario* con tres ediciones diarias<sup>75</sup>, dejando en franca decadencia al noticiario cinematográfico que ante la competencia del nuevo medio añadió una nueva cinta por semana a las dos ya existentes<sup>76</sup>. Al frente del NO-Do, Fraga había colocado a Manuel Augusto García Viñolas en sustitución de Alberto Reig, para intentar imprimir un nuevo impulso al viejo formato. Se hicieron varias ediciones para América Latina y Portugal, además de crear una versión “C” para el circuito nacional, alcanzando todos los años que estuvo al frente la cifra récord de 156 noticiarios. Cuando en Europa y EEUU este formato casi se había dado por extinguido, en nuestro país el antiguo director del DNC consiguió un prolongado canto de cisne que le permitió —eso sí, a duras penas— llegar hasta bien entrado el periodo democrático. Su sustituto, Rogelio Díez Alonso, dirigió la transformación del Noticiario en Revista Cinematográfica durante estos años de “respiración asistida”, lo que no pudo evitar el ocaso definitivo de un anacronismo que formaba ya parte de la memoria de los españoles.

Las instituciones canónicas de la dictadura no podían ya contener el cambio social y comenzaba a reinar el nerviosismo en las altas instancias del régimen por la avanzada edad de Franco y los indicios que la economía dejaría de crecer al ritmo que había hecho los años anteriores, aumentando la conflictividad social y dejando al descubierto las corruptelas del nuevo capitalismo español. Así ocurrió en 1969 cuando estalló el caso MATEsa, afectando directamente a la industria cinematográfica dependiente de los créditos del Banco de Crédito Industrial, que era el que concedió los préstamos de ayuda a la exportación a la

---

<sup>74</sup> ZAHEDI, 2014: 248.

<sup>75</sup> MONTERO, 2014: 157.

<sup>76</sup> BORJA DE RIQUER, 2010: 667.

empresa Maquinaria Textil del Norte S.A. Aparte de lo ilustrativo del caso en torno a la escala de la corrupción en los años del desarrollismo (MATESA recibía dinero por una actividad que prácticamente no existía), el estallido del escándalo puso de relieve la nula viabilidad económica del proyecto de García Escudero: las películas del NCE dependían de manera vital de las subvenciones, ahora congeladas por el escándalo, a causa de su escasa rentabilidad en taquilla, y por ello mismo estaban eximidas de devolver las cantidades asignadas. Toda esta crisis puso además en pie de guerra a los exhibidores contra los productores que aprovecharon la situación para pedir una serie de reformas que protegieran eficazmente el cine español, y en particular el establecimiento de una cuota de pantalla respecto al cine extranjero de 1 a 1.

Otra de las demandas de los productores, no por más antigua expresada con menos contundencia, era la supresión de la censura previa y la petición que los miembros de la Junta de Censura fueran profesionales del medio, inspirándose vagamente en el Código *Hays* norteamericano. La Ley de Prensa del 66 había tenido en este sentido un efecto contradictorio: por un lado, los miembros más inmovilistas del régimen se escandalizaban por la permisividad de los censores, mientras que los profesionales del cine consideraban insuficiente las medidas de apertura del ministro. En todo caso, durante estos años la censura era mucho más difícil de aplicar ante una sociedad de consumo que demandaba una apertura económica, moral, y sobre todo, política. En la recta final de la dictadura franquista, la creciente tensión social, el terrorismo, los estados de excepción y la crisis energética internacional hicieron utópica la continuidad de un régimen que cada vez se encerraba más en su propia ideología. La ascensión de Luis Carrero Blanco, que había pasado del Ministerio de la Presidencia a Vicepresidente del Gobierno ya en 1967, confirma en este final de década este repliegue surtido también como consecuencia del caso MATESA y las rencillas que éste habían hecho aflorar. De este pulso entre Fraga y José Solís por un lado y los miembros del Opus Dei por otro, salieron vencedores los últimos, que vieron reforzada su posición en la remodelación de 1969, el conocido “gobierno monocolor”.

Alfredo Sánchez Bella pasó a ocupar el Ministerio de Información y Turismo, y fue el responsable de que se produjera una clara regresión en la tímida apertura de mediados de los 60. Inició una revisión de las políticas anteriores que afectaron a todos los campos de la comunicación, comenzando por la publicidad, que como reconocería ante las Cortes, había provocado una brecha insalvable entre la Administración y la sociedad<sup>77</sup>. Películas ya

---

<sup>77</sup> MONTERO, 2014: 149.



aprobadas por la censura fueron revisadas, durante cuatro años fueron alteradas sistemáticamente producciones extranjeras que llevaron incluso a producir el rechazo del público en las salas de exhibición<sup>78</sup>, y en el caso de las españolas son conocidas las insuperables dificultades que padecieron Carlos Saura, Eloy de la Iglesia, Basilio Martín Patino... Es significativo en cuanto a la protección del cine se refiere, la ausencia de datos sobre la cuantía de las ayudas y los créditos que comienza justo en este momento y que contrasta con los datos disponibles en años anteriores en los que se suponía la corrupción alrededor de la concesión de las mismas estaba mucho más extendida.

En otro sitio ya hemos analizado cómo muchas de estas producciones apuntaban a la decrepitud del régimen y de su Caudillo ante la imposible continuidad de un régimen cada vez más anacrónico<sup>79</sup>. También era consciente Sánchez Bella y su equipo de la necesidad de salvaguardar las instituciones que permitirían su supervivencia tras la muerte de Franco, y por ello se intensificó el celo censor que preservara la imagen de las fuerzas armadas y la policía así como la institución monárquica. TVE, por ejemplo, vio alterada su programación a partir de la exhibición de la película *Greed* (Erich von Stroheim, 1923) en un ciclo dedicado al director austríaco que tuvo que ser suspendido por contener argumentos que criticaban las monarquías europeas de los años 20<sup>80</sup>.

En el enésimo reajuste de competencias dentro del Ministerio de Información y Turismo, se había creado la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos (DGCPE) a principios de 1968, en sustitución de la DGCT, bajo la dirección de Carlos Robles Piquer quien antes había ejercido el cargo de director general de Información bajo el mando de su cuñado Manuel Fraga. Robles Piquer había demostrado su pericia censora durante el periodo Fraga pues era el encargado de la vigilancia de lo publicado, abriendo expedientes como el que sufrió *Informaciones* a raíz de la publicación de un artículo de Ramón J. Sender. Era, por tanto, un hombre que se acomodaba a la línea que Sánchez Bella deseaba imponer, y por cierto también miembro de la Obra. Adolfo Suárez presidiría a partir de ese momento RTVE, y Rogelio Díez Alonso el No-Do. Con el asesinato de Carrero Blanco y la formación del nuevo Gobierno de Arias Navarro, Robles Piquer fue sustituido por Díez Alonso al frente de la DGCPE, y Suárez por el abogado Rafael Orbe Cano durante medio año, para ser luego reemplazado por el también falangista Juan José Rosón.

---

<sup>78</sup> GUBERN, 1975: 156.

<sup>79</sup> CHAPUT y JURADO: 2015.

<sup>80</sup> GUBERN, 1975: 154.

El Ministerio de Información y Turismo se puso bajo la férula de Pío Cabanillas, esperanza por aquel entonces de los aperturistas junto al nuevo ministro de la Presidencia, Antonio Carro, que se propusieron una última intentona liberalizadora. En lo que nos incumbe en este estudio, la Junta de Censura fue rebautizada a finales de año como Junta de Ordenación Cinematográfica, cuya comisión enjuiciadora de películas componían cuatro funcionarios del Ministerio de Información y Turismo, cuatro jueces, cuatro militares... La labor del ministro se vio obstaculizada por la actuación de grupos de extrema derecha — que entre 1971 y 1976 llevarán a cabo 66 ataques a librerías, cines, imprentas y periódicos que quedaron impunes—<sup>81</sup>, y también por parte de altas instancias del régimen, como la Fiscalía que realizó varias denuncias públicas contra el Ministerio de Información por divulgación de pornografía. Las mismas acusaciones se vertieron entonces contra la programación de Televisión Española, cuyo responsable desde principios de año era Francisco (“Chicho”) Ibáñez Serrador. Las constantes acusaciones abortaron el intento de apertura y provocaron los sucesivos ceses del director de programación en junio, del ministro Cabanillas en octubre y de Juan José Rosón poco después.

El esfuerzo de Cabanillas, sin embargo, tuvo continuidad y resultó una inaplazable adaptación a las circunstancias. Desde su Ministerio había intentado una mayor difusión del cine extranjero, beneficiando a las empresas productoras y distribuidoras estadounidenses en su inmensa mayoría, a la vez que se seguía controlando el mensaje político de las producciones españolas consintiendo la presencia de desnudos femeninos, por supuesto y en su inmensa mayoría de mujeres extranjeras, como única parcela de libertad posible en las pantallas nacionales<sup>82</sup>. La industria, por su parte, tampoco podía dar más de sí ante la competencia de la televisión que ahorraba al espectador dinero y, de paso, el visionado de un No-Do cada vez más anacrónico, y la falta de financiación tras el escándalo MATEA. El último intento de la dictadura por mantener su legitimidad en las pantallas respondía a los cambios que habían sufrido la dictadura y la propia sociedad española: el capitalismo y la sociedad de consumo habían cambiado las costumbres y la moral de los españoles (y también de los franceses, italianos, norteamericanos...), y el régimen, pese a las reticencias de sus miembros más inmovilistas, se adaptó a la relajación de la censura de la mayoría de los países occidentales.

Detrás de esta estrategia se apreció también un intento de silenciar las reclamaciones políticas que también se hacían a través de películas. Al fin y al cabo, la

---

<sup>81</sup> LABANYI, 1995: 213.

<sup>82</sup> TORREIRO, 2009: 351.

relajación de la censura sobre el cuerpo de la mujer permitía una despolitización que ya no podía asegurarse través del No-Do por mucho que existiera ahora en versión a color, se transformara en noticiario cinematográfico o realizara documentales turísticos o educativos. Fue una política que también fue seguida durante los primeros años de la democracia: del “landismo” se pasó al destape y más adelante al cine erótico, género-refugio por cierto para antiguos directores “del régimen” como Ignacio F. Iquino, que utilizaron este cine para de una manera un poco contradictoria criticar la liberalización de las costumbres, a la vez que servían de particular gallinas de oro para sus productoras<sup>83</sup>. El sexo servía para hacer dinero y acallar demandas políticas. La última estrategia de legitimación del franquismo fue rescatada por la nueva democracia española. Fueron años de intensa movilización y demandas laborales, de crisis económica y de “estrategias de la tensión”, de revisión histórica y de esperanzas democráticas, y en este contexto algunas películas políticas alcanzaron un éxito inesperado para la industria del cine y los gobernantes.

La censura se abolió formalmente, y la legitimidad democrática obligó a cuidar las formas. No resultaba decoroso prohibir películas por su contenido ideológico, pero el cine es un producto cultural y también una mercancía, y no se puede perder de vista por un lado la intencionalidad legitimadora de la cultura que la alberga, y por otro los intereses privados de quienes se benefician de su explotación<sup>84</sup>. En el contexto de la Transición, la cultura del consenso y la moderación política eran deseables para miembros de la Administración, así como para empresarios de la cultura, y los mecanismos de censura debieron actualizarse para asegurar el asentamiento de una democracia de libre mercado.

---

<sup>83</sup> BENET, 2012: 376.

<sup>84</sup> SORLIN, 1977: 112.



Arriba, fig. 17. Fachada de los Estudios Sevilla Films (Archivo Regional de Madrid)

Abajo, fig. 18. *No-Don* 459B (22/X/1951) secuencia 9:41



### PARTE III. Una propaganda totalitaria

En esta sección analizaremos las temáticas y símbolos recurrentes en las producciones audiovisuales realizadas durante los años de la dictadura de tal manera que podamos identificar las consistencias y/o discontinuidades que van apareciendo tanto en las diferentes películas particularmente apoyadas por las administraciones como en las producciones propias del régimen. De esta manera, la inmensa mayoría de los filmes de ficción aquí señalados corresponden a aquellos que fueron premiados por la Administración con la máxima categoría o bien recibieron premios y menciones del Sindicato del Espectáculo así como los que contaron con una importante protección económica. En el anexo que se encuentra al final del trabajo se pueden consultar las cuantías recibidas tanto en créditos como en premios de las más de trescientas películas que respondieron a las condiciones expuestas.

Como detallaremos en la siguiente sección, nuestra caracterización del franquismo como un régimen autoritario incluye el ejercicio de prácticas totalitarias, particularmente intensas durante los primeros años de dictadura, al igual que en determinados aspectos como el propagandístico a lo largo de todo el periodo<sup>1</sup>. Esto ya ha quedado debidamente justificado más arriba cuando hemos puesto en evidencia las herencias de la legislación audiovisual del franquismo respecto a la de sus homólogos nazi e italiano, que aquí compararemos de manera puntual con los más cercanos modelos francés bajo la ocupación y Vichy, y portugués durante la dictadura salazarista. El historiador portugués Fernando Rosas, siguiendo el modelo propuesto por Althusser, pone de relieve la importancia de los mecanismos persuasivos en la deriva totalitaria que comparten este tipo de dictaduras:

No salazarismo, no franquismo estabilizado, no fascismo italiano, ou no nacional-socialismo alemão antes da guerra, o controlo totalizante da sociedade, a acção dos aparelhos de inculcação e de enquadramento ideológico, se se quiser, a prevenção, foram mais decisivos do que a repressão propiamente dita na estabilização desses regimes<sup>2</sup>.

En relación a la comunicación política de estos cinco regímenes, es evidente la semejanza entre todos ellos. Creemos que existen dos factores que caracterizan tanto la propaganda como la producción del periodo, por un lado la vocación totalitaria de la misma, y por otra la continuidad de modelos que generalmente precedían a las propias dictaduras,

---

<sup>1</sup> AZÉMA, 1996: 56.

<sup>2</sup> ROSAS, 2012: 17.

como ya se ha puesto de relieve en el trabajo clásico de Kracauer<sup>3</sup> y que nosotros complementaremos con las aportaciones de François Garçon para el caso francés<sup>4</sup>, Patricia Vieira para el portugués<sup>5</sup>, o Vicente J. Benet en nuestro país<sup>6</sup>, por tomar los ejemplos más evidentes de aplicación de la teoría del sociólogo alemán a otras filmografías.

Comencemos con el primero de los factores aludidos. El objetivo de la propaganda totalitaria es controlar la percepción, encuadrar la realidad bajo una única cosmovisión, cerrada y coherente. La comunicación política bajo este paradigma se convierte en una herramienta de control más, otro medio de alcanzar la docilidad del pueblo mediante los “instrumentos de vigilancia permanente interiorizada”<sup>7</sup> que se enmarcan en una dinámica más amplia. Como, siguiendo a Foucault, señala el filósofo Salvador Cayuela con respecto al régimen franquista:

El sostenimiento de la dictadura durante más de treinta años no fue posible sino por la creación de una tupida red de dispositivos biopolíticos destinados a formar una población sumisa, productiva al tiempo que sometida, resignada a su realidad y al silencio de lo cotidiano<sup>8</sup>.

Los primeros años de la dictadura, por tanto, resultaron clave para consolidar un régimen que fue desarrollando su aparato legislativo desde unos declarados supuestos totalitarios que permanecerían en la esencia de la Administración franquista más allá de la vida del propio dictador. En cuanto a la simbología se refiere, esta siguió presente de la misma manera a lo largo de toda ella, como bien prueba la persistencia del águila de San Juan o el yugo y las flechas en el escudo oficial español hasta 1981. La política informativa también fue deudora hasta el fin de la dictadura de los métodos de inspiración fascista como demuestra la longevidad de la Ley de Prensa de 1938 y la relativa novedad que supuso finalmente la de 1966. Como no podía ser de otra manera, la política dirigista en el ámbito audiovisual tampoco pudo desprenderse de toda esta carga, y siguió influyendo hasta bien entrados los años de la democracia, como hemos demostrado en otro lugar<sup>9</sup>.

---

<sup>3</sup> KRACAUER, 1985.

<sup>4</sup> GARÇON, 1984.

<sup>5</sup> VIEIRA, 2013.

<sup>6</sup> BENET, 2012.

<sup>7</sup> FOUCAULT, 1975: 243 y 249.

<sup>8</sup> CAYUELA SÁNCHEZ, 2009: 284.

<sup>9</sup> CHAPUT y JURADO, 2015.

Ya la Escuela de Frankfurt se encargó de advertir de los peligros que la cultura de masas suponía para la ciudadanía del nuevo siglo, y de la deriva totalitaria que incluso en las democracias capitalistas estaba tomando la comunicación a través de los *mass media*. En este sentido, resulta ineludible el concepto de estetización de la política que advirtiera Walter Benjamin para poder entender tanto las creaciones de Leni Riefenstahl a las órdenes del partido nazi, como las primeras películas franquistas del denominado cine de cruzada. Sin embargo, tanto las autoridades nazis como las franquistas se dieron cuenta que el modelo de adoctrinamiento más eficaz no era la propaganda directa, que bien servía para la movilización de la sociedad frente a los peligros internos o externos a los regímenes dictatoriales. Siguiendo el modelo de los teléfonos blancos italianos, la propaganda política se hizo descansar sobre el espectáculo más desideologizado, sobre las comedias y los melodramas “a la americana” cuyo consumo era mayoritario entre los espectadores, ya que, como señalaba por entonces Panofsky:

Lo queramos o no, es en las películas donde se moldean, más que en ningún otro sitio, las opiniones, el gusto, el lenguaje, la vestimenta, el comportamiento, e incluso la apariencia física de un público que comprende más del sesenta por ciento de la población mundial<sup>10</sup>.

No podemos ignorar la plena asunción de estos modelos que terminó configurando con singular importancia el proyecto totalitario de los primeros años del franquismo, que deja su impronta durante un dilatado periodo de tiempo que Ascunce Arrieta, por tomar un ejemplo, llega a trazar hasta la actualidad<sup>11</sup>. Limitémonos nosotros, por poner fechas más realistas y significativas, desde la promulgación de la Ley de Prensa y el Fuero del Trabajo hasta por lo menos la etapa de Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo y la consolidación irreversible de la sociedad de consumo. La pretensión totalitaria se vio sustituida entonces por la menos invasiva, pero igual de entusiasta, defensa del desarrollo económico y la tecnocracia capitalista. Bien es cierto que en los últimos años de la dictadura se produjo una terrible vuelta a los métodos más llamativamente represivos, que pusieron de manifiesto que los fundamentos ideológicos del régimen que había surgido de la Guerra Civil tenía una base mucho más sólida de lo que los propios franquistas querían reconocer, y eso sí es palpable incluso hoy en día. Es por ello que, volviendo al tema que nos interesa, hay temáticas, motivos y actitudes que tienen su origen remoto en los primeros años de

---

<sup>10</sup> PANOFSKY, 1974: 152.

<sup>11</sup> ASCUNCE ARRIETA, 2014: 750-781.

siglo, y de una manera más evidente en los turbulentos años 30 y por tanto un largo recorrido a lo largo del cine de toda la dictadura.

Es más —y aquí viene el segundo punto que avanzáramos arriba—, el estudio de las diferentes películas nos permitirá descubrir las líneas de continuidad que existían entre las realizadas ya en la dictadura de Primo de Rivera, con las “españoladas” de los años cuarenta, e incluso —forzando un poco la horquilla— los musicales folklóricos de los cincuenta y sesenta. Creemos que nuestras “Consideraciones...” adelantadas en el primer capítulo permiten ya hacerse una idea de la continuidad entre el ambiente social y cultural de la Europa de principios de siglo y las políticas de comunicación y propaganda surgidas en los años treinta como consecuencia de la aparición de la cultura de masas, la educación generalizada, la efervescencia artística y los avances tecnológicos en el ámbito de la comunicación física y telemática. La adopción de un *modernismo reaccionario* por las dictaduras que nos ocupan no se puede entender de otra manera que en relación a esta adopción de la tecnocracia de signo burgués-capitalista, *Zivilisation* como señala Herf, por parte de un nacionalismo de signo ultratradicionalista<sup>12</sup>. La consolidación de una sociedad de consumo afectaba de igual manera a los productos culturales cada vez más accesibles al público, que en un Estado totalitario no tenía otra opción que consumir las creaciones afines al régimen.

Por otra parte, la adopción de modelos culturales familiares a las audiencias garantizaba el éxito de la empresa, que en el caso del cine había logrado una coherencia estética y argumental en la nivelación del espectador a través de la mezcla de la estética de los espectáculos de la cultura de las élites con la popular. En España, este proceso se dio en los años de la Dictadura de Primo de Rivera, donde también se establecieron los modelos de representación presentes en los años de la República y adoptados conscientemente por la Administración franquista tras el golpe de Estado. El ejemplo más claro de esta continuidad de modelo sería la productora CIFESA, cuyo olfato comercial combinado con la liquidación de Filmófono —su más seria competencia durante los años democráticos— la colocaría a la cabeza de la producción nacional hasta bien entrada la década de los 50. Su política de cero riesgo coincidió con la conveniencia política de sus productos de entretenimiento que, como ya vimos, llegaron a seducir a las autoridades nazis y permitieron la realización de varios filmes de evidente inspiración romántica en los estudios de la UFA y que sin arriesgarse a ser

---

<sup>12</sup> HERF, 1981: 812.



demasiado dogmáticos podríamos considerar como el producto más acabado del modernismo reaccionario español.

En estas películas se sintetiza las características que tan popular hicieron las *españoladas* de los años treinta, con una impecable técnica de fotografía e iluminación de factura germánica y la pericia artística de los mejores directores y dos de las actrices más cotizadas del momento. Ellas fueron el escaparate de esta “transformación de la españolada” que Juan Miguel Company singulariza en *Carmen la de Triana*<sup>13</sup>. Con el desarrollo de la industria nacional tras la Guerra Civil, fueron apareciendo también nuevos filmes que pese a la pretensión oficial, tuvieron un éxito relativo respecto a la competencia estadounidense. Tan importante como era la producción cinematográfica para visibilizar los valores, tradiciones y estilo de vida promulgado por el franquismo, no se podía dejar en manos de productoras extranjeras el mercado y mucho menos la iniciativa en la exhibición de películas de ficción. Así, como hemos detallado en los apartados anteriores, se estableció una serie de disposiciones dirigidas a controlar el discurso además de proteger el mercado local siempre que se respetase la ideología del régimen. Por ello, el sistema de premios fue una herramienta tan eficaz para controlar los asuntos que se trataban en los filmes, y por ello son tan insistentes las referencias a la honra de la mujer, la moral católica, el nacionalismo español y el rechazo al comunismo en el cine español del periodo estudiado.

En una segunda parte, en cambio, vamos mostrar cómo los cambios socio-económicos y políticos de la dictadura afectaron a otros temas que fueron perdiendo o ganando protagonismo según avanzó la posición internacional de España, y por tanto en concordancia con su estrategia de legitimación. Hemos querido dividir estos periodos en tres que coinciden con los tres tipos puros (Idealtypus) de legitimidad de Max Weber: carismática durante los años de la Guerra y la primera posguerra, tradicional a partir de la Segunda Guerra Mundial, y racional a partir del despegue del desarrollismo y la progresiva inclusión del país en ciertos organismos internacionales. Como hemos hecho notar, se trata de tipos puros, que como nos recuerda Francisco Javier Conde, rara vez se dan de manera exclusiva. Él los usa, ya lo veremos, para justificar el establecimiento y la continuidad de la dictadura, y nosotros le usaremos a él para evidenciar estas mismas estrategias y para poner de relieve la importancia de este tipo de discursos en la producción cultural del país. Los periodos estudiados, por tanto, no son cerrados, y por ello llamaremos la atención sobre las

---

<sup>13</sup> COMPANY, 1990: 14.

temáticas que van ganando o perdiendo fuerza con el paso del tiempo, de acuerdo con los discursos dominantes emanados del régimen en cada uno de ellos.

Utilizaremos, en consecuencia, a los académicos del franquismo como Conde, Beneyto o Fernández de la Mora para demostrar cómo sus propuestas conformaron estos discursos que si bien en un principio pareciera que tuvieran una recepción limitada a los ámbitos académicos, dejaron su trazo en las producciones culturales gracias a la labor de divulgación que profesores de la educación media y superior realizaron en la cadena de transmisión de la que se alimentaban periodistas, escritores, productores y artistas más cercanos al régimen, haciendo de esa forma accesible al espectador medio del noticiario, la película, y aún más la televisión, la imagen que la dictadura quería dar de sí misma.

## **Capítulo 5. Temática común a toda la dictadura**

Las temáticas que vamos a ver en este apartado tienen como característica común su autonomía respecto a los condicionantes económicos de la dictadura, que si bien permiten algunas alteraciones de forma a lo largo de estos cuarenta años, al mismo tiempo resistieron con sólida coherencia los cambios en la estructura económica de la dictadura, así como la evolución de la ideología o de la constitución jurídica del Estado. La razón de esta persistencia en el discurso hay que buscarla en el efecto aglutinador que supuso la Guerra Civil entre las derechas golpistas españolas, que encontraron en la defensa de la religión cristiana y de la unidad nacional los dos elementos de cohesión más consistentes y duraderos a la hora de defender los intereses de clase, en los que también coincidían en defender de manera más o menos coherente.

Ambos elementos, el religioso y el patriótico, se convirtieron, por tanto, en la esencia doctrinal del régimen, que se echó mano de ellos de manera enérgica cada vez que éste viera amenazada su estabilidad, siguiendo por otra parte la senda marcada por los absolutistas, los carlistas y los conservadores durante todo el siglo XIX. No por accidente tantos historiadores y sociólogos han caracterizado la ideología del franquismo como nacional-catolicismo, haciéndolo deudor, como era, de las querellas en torno a la relación del Estado con la Iglesia a lo largo del siglo XIX y principios del XX. La religión significó para la derecha española la más poderosa y duradera herramienta de legitimación simbólica en un país de fuerte raigambre católica y escasa penetración de un nacionalismo de orden liberal. Siguiendo a Álvarez Junco, creemos que la tesis de la débil nacionalización de las masas y la ausencia de un proyecto de religión política al estilo francés o italiano ponía en primer término la identificación del Estado con la religión católica<sup>14</sup>. Para ello se echó mano de una simbología, de imágenes míticas como el apóstol Santiago o la Virgen del Pilar, que se pretendían presentar como la quintaesencia de la personalidad española<sup>15</sup>. La fuerte complejidad de sentido que alcanzó este tipo de mitos permitía conectar estas figuras con la resistencia a lo extranjero y afirmar la singularidad patria:

El español es quizá el único europeo que no ha seguido la misma ruta del hombre moderno. Cuando la creación se disloca de Dios y empiezan las cosas a ser de suyo, independientes radicalmente de su Creador (Ockam), el nominalismo no consigue arraigar en España. Me atrevería a decir que nunca el español se ha

---

<sup>14</sup> ÁLVAREZ JUNCO, 2009: 533 y ss.

<sup>15</sup> GONZÁLEZ CUEVAS, 2010: 93.

quedado solo con la razón, si no es por modo reflejo y muy tardíamente. Tampoco ha forjado, hablando propiamente, un Estado moderno. Al elegir su ruta singular, el español de hoy cuenta entre sus posibilidades con una que desde hace largos siglos ha perdido el europeo: la de ser movilizadado desde la raíz por lo religioso<sup>16</sup>.

La moral del nacional-catolicismo se identificaba con la moral católica que se presentaba como el reverso del Estado moderno (o demo-liberal como se caracterizará años más tarde). Ese Estado había permitido la expansión del espíritu revolucionario que amenazaba con destruir la idílica sociedad corporativa tradicional. El ejemplo más cercano para autores como Javier Conde era la Guerra Civil y los años de desorden republicano que según él la había provocado. Según este recuento de la historia de España, el Alzamiento Nacional había conseguido detener esa deriva que amenazaba la misma existencia de la nación española cuyo origen se remontaba al siglo XVII y que se había vuelto vertiginosamente nociva con el reinado de Isabel II y los procesos revolucionarios que siguieron a su caída e intentaron implantar en España un sistema político extraño y extranjerizante.

Bebiendo de las fuentes canónicas del conservadurismo español como Donoso Cortés o Balmes, se fue identificando de manera creciente al movimiento obrero con la disolución del orden tradicional que había imperado en Europa desde los años del Imperio Romano. El gran enemigo de la derecha de fin de siglo tomaba forma en torno a la Internacional y el levantamiento de la Comuna de París. Las aportaciones doctrinales de Menéndez Pelayo en su compendio de todos aquellos españoles que habían sido degenerados por ideas extranjeras, completaban el nuevo nacionalismo conservador con la imagen del hereje, de la anti-España que por definición debía ser atea e internacionalista. No debe extrañar entonces que ya en 1939, cuando la “Guerra de Liberación” vislumbraba la victoria, Pedro Sáinz Rodríguez tomara al profesor santanderino como programa educativo del nuevo régimen que debía borrar la última mancha que el ateísmo republicano había traído al país<sup>17</sup>. El fin de la Guerra Mundial no modificó un ápice esta base doctrinal. En esos difíciles años, desde los bastidores ideológicos del régimen se clamaba por

... Un horizonte espiritual nuevo. Se inquietan afanosamente los supuestos de una nueva forma de convivencia política entre los españoles. Y como la política no es un producto espontáneo, sino fruto de una ascensión a lo alto, el sentido de esa ascensión será la recristianización de todos los contenidos y valores que el mundo

---

<sup>16</sup> CONDE, 1942: 357-358.

<sup>17</sup> ÁLVAREZ JUNCO, 2009: 460.

moderno ha secularizado. La actitud española se inscribe así, resueltamente, en el horizonte cristiano. Mas no para retornar a una nueva y dorada Edad Media, sino cara a los problemas del tiempo presente, desde una nueva decisión metafísica cristiana y en pos de un nuevo modo de coexistencia política cristiana. A ese esfuerzo esencial llamaba la voz capitana de aquella generación (José Antonio Primo de Rivera) “reconquistar la línea constante y verdadera de España”. El llamamiento que a los españoles se hace es para que asciendan hacia lo alto en sentido profundamente cristiano<sup>18</sup>.

Veremos cómo tanto el aislamiento económico de los primeros años como los reveses políticos de los años del desarrollismo cambiaron muy poco el tipo de discurso que ser verá reflejado en las películas de la época hasta los años de agonía del régimen. En todo caso, los éxitos económicos y la desconfianza de las democracias europeas no hacían sino afirmar al régimen en su retórica nacionalista, en su reivindicación de la esencia cristiana de Europa de la que España era el único bastión fiable, y del peligro que el comunismo suponía para la convivencia pacífica del mundo occidental. En los últimos años de dictadura, la movilización social y el cambio social que había provocado la entrada del capitalismo en España produjeron una reacción en los sectores más conservadores. Desde las tribunas nacional-católicas se insistía de manera enérgica en la defensa de los valores tradicionales que, una vez más se identificaban con los de una sociedad que había evolucionado sin embargo hacia una libertad moral y una cultura hedonista. Patria y religión, orden y moral, fueron reivindicados continuamente por el régimen y no faltaban profesionales del mundo de la cultura y del cine que, siguiendo la senda de la ideología oficial, aprovecharan para reforzar los lazos con la Administración y recogieran los beneficios de tan apreciada labor propagandística.

### **5.1. La nación eterna**

Las distintas facciones de la coalición franquista contaban con una tradición ideológica singular que sin embargo habían ido acercándose a finales del siglo XIX y principios del XIX. La fascistización de las derechas españolas resultó el paso definitivo para aunar esfuerzos en la imposición de la nueva ideología que tenía que contar con unos pocos puntos de acuerdo que eran claros y aceptables por parte de cedistas, falangistas, tradicionalistas y alfonsinos, entre otros. Las soflamas por la vuelta a las esencias españolas se concretaban en lemas como “Una, Grande y Libre”, “Una Patria, Un Estado, Un Caudillo” o

---

<sup>18</sup> CONDE, 1945: 91-92.

“Arriba España” que coincidían en un primer elemento de identificación: la unidad de la patria española que venía a significar a grandes rasgos un anticatalanismo visceral vinculado a la reacción contra los nacionalismos en Cataluña y el País Vasco.

Hasta el desenlace de la Guerra Mundial, la discusión sobre las esencias de España fue capitalizada por Falange, y esto se tradujo también en la reclamación por parte de los intelectuales afectos de un cine hispano reconocible y de calidad. Los primeros pasos en este sentido se dirigieron a la crítica “autolegitimadora” frente las películas de tinte romántico o folklórico-popular, a la “españolada” que por entonces se identificaba con las películas de Florián Rey. Se clamaba, como aquí hace el periodista Antonio Fraguas Saavedra, por un cine a la altura de la nación española:

El cine no es un producto ni puede serlo más que cuando ha alcanzado una personalidad “cotizable”, que es lo mismo que ganar un rango artístico y unos rangos internos y espirituales sin confusión posible [...] La españolada es precisamente lo contrario de la personalidad española, porque es su deformación premeditada, consciente y admitida<sup>19</sup>.

La crítica cinematográfica franquista se bautizaba pues, al igual que el régimen, a través de la reacción frente a “esa España de «bandidos generosos» en lucha contra la ley y todo aquello que signifique autoridad y disciplina” que mostraban esas deformaciones del espíritu nacional. Lo que se propone es un cine “que exalte los hechos y las hazañas de los que combatieron y dieron su vida por la misión y la grandeza de su Patria, con un espíritu y una actitud vital netamente hispana”<sup>20</sup>.

Valeria Camporesi señala al respecto que existe una continuidad en la crítica a las “españoladas”, independientemente de la posición ideológica, puesto que ya durante los años de la República se criticaban este tipo de producciones<sup>21</sup>. La polémica, entonces, habría que encuadrarla en el contexto de búsqueda de identidad que despegó tras el Desastre del 98, se intensifica unilateralmente bajo Primo de Rivera y se convierte en objeto de debate en los años de la democracia republicana. Para cuando se declara la Guerra Civil ya existe una polémica creada en torno a una serie de revistas especializadas, donde muchos escritores y críticos falangistas habían realizado sus aportaciones como preludeo a su incorporación la industria editorial cinematográfica que se establecerá durante los primeros

---

<sup>19</sup> *Primer Plano*, nº 207, octubre 1944.

<sup>20</sup> *Primer Plano*, nº 7, diciembre 1940.

<sup>21</sup> CAMPORESI, 1993: 22, nota 28.

años de dictadura. *Radiocinema*, *Cámara*, *Cine Experimental* y *Primer Plano*, ya en la década de los cuarenta, se crean con el objetivo declarado de orientar el gusto de los espectadores. Estando bajo la batuta de Falange estas publicaciones servían para presionar en favor la creación de un cine racial y religioso, como llegó a pedir el director de *Radiocinema*<sup>22</sup> o como se insistiría desde las páginas editoriales de *Primer plano*:

Nuestro cinema no será nacional, en el más amplio sentido de la palabra, mientras nuestros artistas no respondan al tipo y temperamento racial, reaccionando ante los sucesos al modo español y de acuerdo con unas leyes sociales y una moral profundamente nuestra<sup>23</sup>.

Afirmaciones de este tipo se fueron repitiendo a lo largo de los primeros años de los años cuarenta, lastradas todas por su carácter más reactivo que propositivo. Es por ello que desde los elementos más próximos a la Administración se comenzaron a dar indicaciones dirigidas a la industria cinematográfica sobre el tipo de cine que el Estado consideraba más propicio para retratar la esencia española. Manuel López Torres, por entonces consejero nacional de propaganda, respondía así en una entrevista cuando le pedían que expresara su idea de cine español:

El cine ha de ponerse al servicio del Estado para cumplir los fines que le son peculiares, dentro de las normas y consignas del Movimiento. Es decir, que moral y políticamente, ha de someterse a los principios que alentaron nuestra Cruzada y por los que miles de españoles dieron su sangre... El cine español [debe lograr] una técnica insuperada e insuperable y económicamente [debe desenvolverse] con floreciente rendimiento, pero, de forma que esta técnica brillante y ese próspero poderío económico se supediten a los otros fines que, por no ser materiales, alcanzan un rango de superior categoría<sup>24</sup>.

Dos aspectos se pueden extraer de la multitud de declaraciones que en ese sentido se prodigaron en las páginas de las revistas cinematográficas y culturales de aquellos primeros años del franquismo: por un lado, el rechazo del cine popular y folclórico, y por el otro la necesidad de adecuar la producción a las necesidades políticas de la dictadura. Veremos cómo ambos se mantuvieron como referentes para los diferentes responsables de la cinematografía española a pesar de los avatares políticos y económicos que tendría que

---

<sup>22</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ BIOSCA, 2001: 250

<sup>23</sup> *Primer Plano*, nº 16, febrero 1941.

<sup>24</sup> *Primer Plano*, nº 92, julio 1942.

soportar la dictadura. De hecho, fue esa capacidad de adaptación del discurso político junto con la imagen monolítica de la esencia española anclada en la tradición y el catolicismo, lo que caracterizó al régimen español —y también al portugués— a lo largo de toda la dictadura. La celebración de la identidad nacional, una vez rechazada su deriva folklórica y popular, encontraría en la austeridad, sentido del honor y devoción de clara inspiración castellana uno de sus mitos más persistentes. El propio García Viñolas —director de *Primer plano*—, estrenó en 1941 *Boda en Castilla* como epítome de este nacionalismo oficial que, sorprendentemente, compartía muchos de los temas y caracteres que el tan criticado Florián Rey trató en su obra maestra *La aldea maldita*.

Castilla como mito contenía resonancias imperiales, de raigambre medieval y un corporativismo gremial y espíritu de independencia que casaban perfectamente con la idea que tanto falangistas como militares o católicos tenían, y querían exhibir, de la nación española. El cine histórico resultó particularmente útil para extender esta cosmovisión franquista del pasado, con la clara intención de legitimar el presente. Para los intelectuales del régimen, falangistas en su gran parte, la historia era un proceso ascendente que culminaba con la Guerra Civil la misión redentora del país. España había caído víctima de un materialismo extranjerizante introducido sibilinamente desde el siglo XVIII. Por ello era tan importante hacer visible un cine que “lleve siempre un castellano digno, a tono con nuestro secular prestigio literario”. Un cine que, frente a la propaganda del exterior, muestre la verdadera esencia de nuestro país. García Viñolas continúa en la entrevista concedida a Vértice:

Preparamos ir reuniendo, en numerosos films, la Historia de la contienda española desde sus comienzos. Me duele el hecho de que ha salido de nuestro territorio, impresionado por las entidades extranjeras que trabajan en él, un negativo interesantísimo, de interés considerable. Pero de todos modos, se recobrará el tiempo perdido y legaremos a nuestros descendientes la documentación cinematográfica que merece nuestra Cruzada.

La Guerra Civil como apoteosis histórica se convertía en la justificación última de la misión de la patria. La centralidad de la victoria inundó la producción cinematográfica y sirvió, como también hizo la propaganda republicana, para reavivar el mito de la independencia del país frente a las invasiones extranjeras. Los primeros documentales creados desde el DNC pusieron las primeras piedras para la creación de una narrativa nacional alineada con las tesis del bando vencedor. El cometido fue retomado, con una industria en plena recomposición, después de la guerra por el cine de cruzada de los



primeros años cuarenta. Cintas como *¡Harka!* (1941) y *Rojo y negro* (1942) de Carlos Arévalo, *Escuadrilla* (1941), *Boda en el infierno* (1942) de Antonio Román y con la colaboración del director de *Raza* (1942), José Luis Sáenz de Heredia, *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940), *El crucero Baleares* (Enrique del Campo, 1941) o *¡A mí la legión!* (1942) de Juan de Orduña habían sido los encargados de dar el pistoletazo de salida al cine más abiertamente político de toda la dictadura. En todas ellas el sacrificio, generalmente de militares, por la nación, quedaba fuera de toda duda. La grandilocuencia de los discursos patrióticos y el cierre del filme con la bandera de España ondeando (en *Escuadrilla*, sobre el ataúd de uno de los protagonistas) serían también características compartidas por todas ellas.

Según la imagen marcial —y también para mitigar el dolor de los miles de muertos en defensa del Ejército sublevado— el sacrificio por la Patria eterna y revolucionaria que se abría con la victoria, era el mayor ejemplo de altruismo que un Español podía ofrecer. Consciente de la buena acogida que tendría este tipo de películas patrióticas, Casanova contrató a un director que a partir de ese momento quedaría unido a la historia del cine oficial del franquismo, Juan de Orduña, para realizar una película sobre el cuerpo en el que Franco y Millán Astray —poco antes jefe de propaganda, recordemos— habían coincidido en Marruecos. *¡A mí la legión!* conseguiría un crédito de 250.000 pesetas para realizar el proyecto y el apoyo en el terreno de las autoridades militares destinadas en el protectorado. El filme cuenta la historia de dos amigos de la Legión, “el Grajo” (Alfredo Mayo) y Mauro (Luis Peña), que tras un tiempo dejan el cuerpo, el primero sin poder adaptarse a la vida civil y el segundo al ser nombrado príncipe del imaginario país Eslonia. Hacia el minuto 70 de la narración llegan noticias sobre “Un alzamiento en España” que es iniciado en Marruecos, lo que decide a El Grajo a volver. Previo al combate final se produce la cuidada escena de la arenga militar, que resume el espíritu de homenaje filmico.

La secuencia se abre con la imagen del humo de un incendio acompañada por el sonido de tambores que se funde sobre un plano general de los legionarios en formación, con el cuartel al fondo (71:46). Se inicia un *travelling* sobre los soldados que entonan el *Himno de la Academia de Infantería*, y un plano entero de los oficiales precede a otro americano donde el Grajo canta en segundo plano junto a sus compañeros. Un nuevo plano medio con los soldados de espaldas y otro americano sobre el soldado Curro (Miguel Pozanco), precede a un contrapicado sobre la imagen del comandante Tudela (Manuel Luna), que está también entonando el himno. *Un último travelling picado que sitúa al espectador en la óptica del comandante* acompaña al lento desvanecimiento de la música

que sigue sonando al inicio del discurso: “Caballeros legionarios, dentro de unas horas estaremos combatiendo nuevamente por España”. El *travelling* ahora se hace desde detrás de la figura del comandante, dejando el cuadro ser reducido por la construcción desde donde habla: “No tengo que deciros nada, ni a los nuevos ni a los veteranos. La legión os necesita, para que con vuestros brazos abráis nuevos caminos de gloria, que aumenten la grandeza de la Patria. *¡Vamos a morir! Y el morir en el combate es el mayor honor. Lo más horrible es vivir siendo un cobarde.* Legionarios... *¡Viva España!*” Los soldados, ahora en plano americano donde entran tanto Curro como el Grajo, se quitan el chapiri (gorro legionario) y gritan “¡Viva!”. Un nuevo plano de Tudela gritando ¡Viva la legión!” y un último *travelling* repitiendo el grito cierran la escena que precede el combate que se acompaña con el mismo Himno de la Academia de Infantería. El reencuentro de Grajo con su compañero Mauro precede las últimas escenas de combate, que en realidad consisten en explosiones sobre terrenos desiertos, y *ambos sonrientes con la bandera española al hombro entonan el “Himno de los Legionarios” en planos sobreimpresionados sobre los anteriores antes de subir un montículo y clavar la enseña.* Un plano entero muestra a los héroes cuadrándose ante ella y un fundido sobre la misma hondeando encuadra la palabra “fin” que aparece en los últimos segundos.

Toda la secuencia viene acompañada de las canciones que, como “El novio de la muerte” y “La canción del legionario”, suenan a lo largo del filme, inciden en la idea del sacrificio por la patria y cierran el círculo que abre la dedicatoria tras los títulos de crédito “a todos los que dieron su vida por la Patria al grito de ¡Viva la Legión!”. Al igual que ocurrió con las primeras producciones del No-Do, el lanzamiento de estas películas tampoco se hizo en el momento más propicio, puesto que al menos tres de ellas fueron premiadas por el SNE el año 1942 en el que el sino de la Guerra Mundial empezaba a cambiar dramáticamente para los intereses de España. La propia *Raza* sufrió un lavado de cara, cuando al ser estrenada en 1950 bajo el título *El espíritu de una Raza* se eliminaron la mayoría de los símbolos falangistas, brazos en alto y referencias anti-americanas o anti-capitalistas.

En la línea imperialista de *¡Harka!* o *¡A mí la legión!*, el relevo de este discurso nacionalista y celebración del espíritu militar lo tomaría el cine de inspiración colonial, cuyo éxito más conocido fue *Los últimos de Filipinas* (1945), dirigida por uno de los directores más premiados de la época y co-guionista de *Raza*, Antonio Román. El filme, que recibiría un primer premio por parte del SNE y la mención de Interés Nacional el mismo año de su estreno, narra la historia de la defensa de la plaza del Baler, inspirada en los relatos de uno de los supervivientes y a partir de un guión radiofónico —que luego se convertirá en

novela— de Enrique Llovet. La españolidad en esta cinta está íntimamente relacionada, como es habitual, al espíritu religioso, por lo que nos adentraremos en su análisis en el siguiente apartado. Sin embargo, el inicio de la cinta es interesante para situar al espectador en la atmósfera claustrofóbica que acompañará todo el relato, y que tiene la ventaja de comenzar con una de las canciones más famosas de la época, compuesta también por el escritor malagueño.

El número de la nativa Tala, cantando el bolero “Yo te diré” en perfecto castellano y acompañada de la guitarra española, da comienzo a la historia de amor que se desarrolla a lo largo del filme y que se centra en la rivalidad entre Juan Chamizo (Fernando Rey) y un compañero de armas por el amor de la cantante. Al repartir el correo, apellidos como Cervantes, Castro, Alonso Medero, Segovia... resuenan en la taberna, donde pronto las noticias de España les hacen cantar el “Asturias, patria querida” y hablar del tranvía eléctrico y de la corrida. Laura Miranda pone el acento en su estudio sobre la composición musical de este filme, en la importancia de la presencia del correo como nexo de unión de los soldados con la patria lejana, y cómo el leitmotiv creado por el maestro Parada para esta situación se repite en las tres apariciones del soldado encargado de la tarea además de en los títulos de crédito<sup>25</sup>. Señala además acertadamente que es la muerte de este soldado la que indica un giro en la trama dado por el valor simbólico de la misma y por la incertidumbre acerca del regreso. La conexión con la patria se rompe, y es entonces cuando la defensa de la colonia toma una relevancia trascendental para los militares que demuestran una resistencia numantina, tan cercana a los mitos del Alcázar de Toledo y tan propicia para exaltar el pasado imperial de la nación<sup>26</sup>.

Juan de Orduña también probó suerte con el género, esta vez ambientándolo en la Guinea española con *Misión Blanca* (1946), e introduciendo en el centro de la trama el elemento misionero que a su vez servirá de ejemplo a otras producciones como *La mies es mucha* (José Luis Sáenz de Heredia, 1948), *Sor Intrépida* (Rafael Gil, 1952), *Una cruz en el infierno* (José María Elorrieta, 1954) o *Cristo negro* (Ramón Torrado, 1962), entre otras. Aunque el proyecto más inspirado en la epopeya de Román sería la fallida *Las últimas banderas* (Luis Marquina, 1954) sobre la defensa de El Callao de 1825, existen otras dos películas que merece la pena mencionar por su inmediatez tras los beneficios que recibieron los proyectos de Román y Orduña, y que por incapacidad e improvisación revalorizaron sus

---

<sup>25</sup> MIRANDA, 2011: 193-194.

<sup>26</sup> PÉREZ PERUCHA, 1997: 197-198.

modelos. Hablamos de *Alhucemas* (José López Rubio, 1947) y de *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1947).

Este “cine de asedio” nacional encontró sin embargo su filón más productivo en el llamado ciclo histórico<sup>27</sup>. Ningún otro episodio tuvo tanto valor sentimental para la difusión de la idea de ataque externo como la Guerra de Independencia, que serviría como mito para aglutinar sensibilidades dentro y fuera de la coalición golpista. Tenía la ventaja de poder reivindicar una españolidad católica en clara contraposición con la Francia laica que ahora se podía también identificar como el invasor imperialista contra el que el pueblo español resiste de manera heroica. No es de extrañar, por tanto, que si bien el siglo XIX en su totalidad siempre ha sido el gran ausente de los planes de educación nacionales (incluido el actual), conociendo la muy rentable actitud acomodaticia de los productores, una cantidad importante de películas durante la década de los 40 y los 50 se concentrase en este periodo, y resulta aún menos sorprendente que gran parte de ellas recibieran reconocimiento oficial a través de los premios del Sindicato o de las menciones de Interés Nacional.

*El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) fue la película que dio el pistoletazo de salida a la serie de películas sobre la rebelión contra el francés. En ella se actualizan también los mitos que alrededor del conflicto ya se habían tratado en seis otros largometrajes españoles desde la introducción del cine en nuestro país<sup>28</sup> y sirvió como consistente modelo para las más de 17 películas del mismo tema que se realizaron durante los años de la dictadura franquista. El filme narra los sucesos del 2 de mayo de 1808 en Madrid, con la muerte de los oficiales conspiradores Daoiz y Velarde frente al invasor francés. La película recicla el esquema del cine de cruzada por el que los republicanos, en este caso los franceses, son presentados como alcohólicos y con escasa moral, frente a los que se levanta un grupo de patriotas que, a la vanguardia de la movilización, logran la liberación del enemigo extranjero. La escena en la que los capitanes están planeando la rebelión es precedida por un número musical donde los oficiales franceses beben y se divierten (27:09). En un plano conjunto del interior de una sala donde se reúne una docena de conspiradores alrededor de una mesa, la iluminación principal procede de la lámpara que se sitúa sobre la mesa y que queda sobre la figura del capitán Velarde (José Nieto). La cámara se introduce una vez ya comenzada la reunión, en la que está hablando el capitán

---

<sup>27</sup> TRIANA-TORIBIO, 2003: 44-46.

<sup>28</sup> *Los héroes del sitio de Zaragoza* (Segundo Chomón, 1909), *Noche de sangre* (Ricardo Baños y Alberto Marro, 1911), *El Dos de Mayo* (José Buchs, 1927), *Agustina de Aragón* (Florián Rey, 1929), *Goya que vuelve* (Modesto Alonso, 1929) y *El guerrillero* (José Buchs, 1930).

sobre el que se realiza un zoom: “*Se trata de promover un alzamiento nacional para oponernos por las armas al avance de los invasores, así salvaremos la dignidad y la independencia d’España*”, termina enfáticamente a la vez que golpea la mesa. “Muy bien”, añade el resto.

Vemos cómo el episodio histórico hace referencia sin ningún filtro al golpe de Estado del General Franco, con la evidente intención de equiparar ambos sucesos. El filme concluye con una arenga militar en el mismo sentido: “Soldados, el invasor derrotado se retira para siempre y nuestra bandera vuelve a ondear invencible y gloriosa sobre esta tierra heroica que nunca soportó ni soportará jamás yugo extranjero. ¡Soldados! ¡Viva España!” (83:59), antes de colocar, en una ya clásica técnica del cine de ésta época, el letrero “Fin” sobre la bandera ondeante, en este caso la de las reales guardias españolas. Este filme, junto a la *Agustina de Aragón* (1950) de Orduña, significó el definitivo exorcismo de cualquier asomo de reconciliación entre lo español y lo francés como el intentado en la primera versión que efectuó Florián Rey bajo la Dictadura de Miguel Primo de Rivera.

Por entonces, el régimen necesitaba del apoyo galo en el conflicto colonial, demostrando la dependencia política, por mucho que se vea motivada más por intereses económicos o de influencia, de la gran mayoría de las producciones cinematográficas de la época. En la versión de 1929, Agustina se casa, al final del filme, con el oficial francés al que salva la vida y que le vale la acusación de traición, que redimirá con numerosas muestras de heroísmo que la reconcilian con el destino nacional<sup>29</sup>. Nada parecido podemos esperar de la muy arropada versión de 1950, acogida al crédito sindical y premiada con la mención de “Interés Nacional”, donde la historia de amor se dirige también de manera “equivocada” por la heroína hacia un oficial afrancesado, que por supuesto luego se arrepiente, pero que no impide que caiga enamorada del frecuentemente descamisado y españolísimo guerrillero Juan que la salva de un primer ataque francés a su carreta (17:06).

El cine racial que demandan los críticos de *Primer Plano* encontró con los éxitos de *Locura de amor* (1948) y *Agustina de Aragón* la entusiasta dedicación de productoras como CIFESA y de directores como Juan de Orduña. Nos gustaría aquí señalar que si bien se ha intentado juiciosamente rehabilitar la figura de este director en su faceta técnica<sup>30</sup>, no podemos por ello dejar de lado la labor ideológica de las que sus películas fueron un altavoz indiscutible. Frente a algunas interpretaciones pretendidamente posmodernistas y

---

<sup>29</sup> MARTÍNEZ, 2010: 202.

<sup>30</sup> NIETO JIMÉNEZ, 2014.

fallidamente desideologizadas, no se puede negar el mensaje profundamente reaccionario de la gran mayoría de las películas de este director, en particular en su famoso “ciclo histórico”. Para muestra vale la inscripción de agradecimiento que en *Agustina de Aragón* (1950) sucede a los títulos de crédito, que efectivamente utiliza caracteres más grandes en las dos últimas líneas:

NUESTRO AGRADECIMIENTO:

A las fuerzas del Glorioso Ejército Español  
Por su brillante cooperación.

Al Exmo. Y Rvdmo. Sr. Arzobispo de Zaragoza  
Al Excmo. Cabildo Metropolitano y  
Al Asesor Religioso, el M. I. Sr. D. Leandro Aina,  
Por sus colaboraciones y facilidades  
que nos han permitido filmar dentro  
de la Santa Basílica de Ntra. Sra. del  
Pilar, Templo Nacional y Santuario  
de la Raza

Agustina, como la Virgen del Pilar, son los símbolos de esta raza que resiste ante el todopoderoso enemigo. “Qué importa la vida de nadie”, dice en la última escena del filme (118:43). Lo que está por encima de todo es el honor de la patria, su defensa numantina, pues la “deshonra entra por Zaragoza” si los enfermos, mujeres, niños y curas no se ponen en pie para defender, ya no una ciudad que está condenada, sino a la Virgen como epítome de la personalidad del pueblo. Pregunta exaltada: “¿Vais a entregar el Pilar?”, frase que levanta a los enfermos y arrodillados que en la boca del mendigo ciego exclama: “¡No! ¡Es mejor morir! ¡Morir por Zaragoza!” [sec. 1].

Los éxitos de *El escándalo* (José Luis Sáenz de Heredia, 1943) y *El clavo* (Rafael Gil, 1944) vinieron a demostrar que el peso de la defensa de lo nacional podía hacerse desde el ámbito más culto, revalorizando de paso la creatividad artística de los escritores españoles en un momento en el que el exilio de la gran mayoría de ellos, aconsejaba la adaptación de los clásicos de nuestra literatura<sup>31</sup>. Gil repetiría con *Don Quijote de la Mancha* (1947) su inmersión literaria con notable éxito, el mismo que ese año tuvo también Antonio Román con su versión de *Fuenteovejuna* (1947). En esta dirección aparecerían obras a lo largo de

---

<sup>31</sup> FAULKNER, 2004: 9.

los años cincuenta como *Don Juan* (José Luis Sáenz de Heredia, 1950), *Cañas y Barro* (Juan de Orduña, 1954) o *El Lazarillo de Tormes* (César Fernández Ardavín, 1959), que resultaron positivamente valoradas por los jurados del SNE y que también recibieron la mención de Interés Nacional. La celebración del Siglo de Oro español encontró en esta última obra, premiada internacionalmente, una nueva puerta para la exportación de la imagen de la España eterna tan apreciada por los estamentos del régimen. Si bien es cierto que adaptar obras como *El Lazarillo* o *El Quijote* presentaba el peligro de dar publicidad a la corriente erasmista que recorrió nuestra literatura durante al menos ese siglo que separa a una de la otra, la manipulación del guión y la censura, como veremos, lograban adaptar estos clásicos a la doctrina oficial.

En todo caso, ni el director César Fernández Ardavín ni la productora de *El Lazarillo*, Hesperia Films, debieron salir tan disgustados de la experiencia cuando años después se embarcaran en la producción de *La Celestina*, estrenada en 1969 y galardonada también con un premio del SNE, esta vez un primer premio. A este carro se subiría Vicente Escrivá, una vez hubo finalizado su ciclo religioso con *Dulcinea* (1963), obra de teatro inspirada en el relato cervantino y que le permitiría realizar una coproducción tan lucrativa y premiada como moralista y aburrida. En la cinta el productor, en su nueva faceta de director, arma un relato en torno a la hipotética recepción de una carta que el hidalgo, vía Sancho Panza, había hecho llegar a una mujer que resultó ser una barragana en el pueblo manchego del Toboso. Su transformación en quintaesencia de la santidad de la mujer española no podía sino beber de las obras de Juan de Orduña. Éste habría estrenado un año antes su versión de *Teresa de Jesús*, logrando todos los premios de la Administración, algo que le hubiera resultado difícil tan sólo un par de años más tarde con la entrada de un García Escudero que por entonces escribía “juzgar la cultura española por su cine es cometer una dura injusticia”. En su segunda etapa, la idea que tenía el Director de Cinematografía de cine nacional se alineaba con una nueva visión de los problemas del país:

Conviene no olvidar, que aun el José Antonio del amor crítico a la Patria, el contrario a toda interpretación reaccionaria y conservadora, el de la mano culturalmente tendida, fue asimismo el del justiciero estacazo con el que el padre castiga al corruptor que penetra en el hogar [...] ¿No se olvidará demasiadas veces que también se llega al patriotismo por el camino de la crítica?<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> GARCÍA ESCUDERO, 1962: 43.

Lo cierto es que el cine español por primera vez pudo hacer varias propuestas en torno a lo que debería ser el cine nacional. Siguiendo las divisiones académicas para esta década, por un lado encontramos el cine popular, con Marisol y Paco Martínez Soria como símbolos del conflicto entre tradición y modernidad que definía el carácter español de los años del desarrollismo. Es lo que se ha dado en llamar el Viejo Cine Español, frente al que se coloca los productos de la Escuela Oficial de Cine, ese Nuevo Cine Español promovido para competir en festivales internacionales y con escaso éxito de público en el país. Esta tradicional división por la que habría dos ideas del país que se mostraba en las pantallas españolas sirve para encuadrar la producción del segundo lustro de la década de los 60, pero resulta insuficiente para entender la evolución del cine en los años siguientes. Primero porque, como señala Sally Faulkner, ambos ponen el acento sobre la emergente clase media como elemento argumental<sup>33</sup>. Por otro lado, ya en estos años se puede apreciar desde la Administración una voluntad de crear un cine más cercano a las clases educadas más alineadas con la ideología “tecnocrática” del régimen, o al menos suficientemente despolitizadas para no sentirse identificadas con las propuestas más críticas. Poco antes en el mismo texto que acabamos de citar, García Escudero exhortaba a los católicos a entrar en el cine frente a esos

Católico negativistas, cuya explicación profunda quizá sea la falta de ánimo creador, que posiblemente estén convencidos de la esterilidad de su actitud, pero que prefieren engañarse con la ilusión de que basta condenar cuando lo que hace falta es sobre todo asimilar, adoptar, acoger cuanto se haga de positivo, y más aún que reformar, formar nuevas costumbres, inventar nuevos modos de vida que valgan más, incluso humanamente, que los que se condenan<sup>34</sup>.

El guante fue recogido por un veterano y avisado productor, José Luis Dibildos, que con la cinta *Españolas en París* (1970) del madrileño Roberto Bodegas, dio el pistoletazo de salida según los críticos a la llamada “Tercera Vía”. El director de la cinta en la presentación de la película en “Le Bataclan” de la capital francesa, detalla el proyecto que le había unido al director de Ágata Films y que podría servir como manifiesto oficial de este tipo de cine:

José Luis Dibildos —que además es productor y co-guionista de la película— y yo intentamos hacer un cine que creemos que corresponde a una necesidad española, es decir a un cine que sin abstraerse de la popularidad, sin abstraerse de los problemas que en España están latiendo, puedan al mismo tiempo que, no

---

<sup>33</sup> FAULKNER, 2010: 113.

<sup>34</sup> GARCÍA ESCUDERO, 1962: 218.



denunciarlo porque es “demasiado”, ponerlos en la pantalla pero que la gente vaya a verlos. Es decir, hacer..., romper la idea clásica de cine comercial y cine no comercial, sino hacer un cine digno, español, y un cine en que cada español se pueda encontrar en sus personajes<sup>35</sup>.

El sugerente título de la obra, que bien pudiera encabezar una película del destape de aquella década, da fe del oficio mercantil del productor. No era un recurso nuevo, pues las películas de la productora que precedieron este lanzamiento, y donde Dibildos ejerció también como guionista se titulaban *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970) y *Soltera y madre en la vida* (Aguirre, 1969). Su labor como escritor de cine se remonta a los años cincuenta, y participó en los guiones de alguna película de contenido ideológico como *La fiel infantería* (Pedro Lazaga, 1960), que analizaremos más adelante. La producción de Dibildos es un síntoma del reciclaje que se produciría en una cantidad importante de profesionales que cultivaron con éxito la comedia durante los años cincuenta y sesenta, y que durante los años finales del franquismo y hasta la década de los 80 se sumergieron en el beneficioso género del destape.

Sin embargo, y de manera más inteligente que sus competidores, Dibildos supo adecuar su mensaje a la exigencia de una mínima calidad para lograr el máximo de protección posible de sus películas. Para ello siguió una política de contratación de reconocidos profesionales para adaptar guiones en torno a la frustración sexual de los españoles pero tratados con cierta solvencia argumental y cinematográfica. Si el cine más popular era muy rara vez objeto de la atención de la Administración, y los directores más comprometidos ya tenían su nicho de mercado y subvención, la “Tercera Vía” está ahí para llenar ese vacío que las clases medias conservadoras estaban demandando en las pantallas españolas. Dibildos y otros productores como Antonio Cuevas y directores como Bodegas, Manuel Summers o Antonio Drove se encargaron de actualizar el discurso nacional a los nuevos tiempos que demandaban una mezcla de calidad y destape que tuvieron unas holgadas condiciones de existencia lo que duró la Administración franquista. Al fin y al cabo, llevaron a buen puerto el objetivo que se planteó García Escudero que “no debe estar tanto en un cine católico como en meter a los católicos en el cine”<sup>36</sup>. De cómo esa relación entre religión y cine nacional se había actualizado a lo largo de los años, versa precisamente nuestra siguiente sección.

---

<sup>35</sup> Declaraciones a *Radio París*, 1972. Fonoteca de la Universidad de Alicante [<http://web.ua.es/devuelveme-voz/visor.php?fichero=9360.mp3&idioma=es>].

<sup>36</sup> GARCÍA ESCUDERO, 1962: 219.

## 5.2. La religión nacional

El peso del mensaje patriótico se lo lleva la religión. De manera cada vez más evidente según avance la situación internacional y España se vea aislada por sus alianzas de preguerra. De todas formas ya señalamos como este elemento fue también reivindicado por Falange como parte de la esencia española. Según muchos de los teóricos franquistas de la época, formó parte incluso de nuestra psicología como pueblo, enraizada en las conquistas medievales:

El nombre de España va unido al de la Contrarreforma. La Contrarreforma tiene aquí un sentido mucho más profundo que el de reacción circunstancial. Trento está en nosotros mucho antes de que se convoque el Concilio porque somos más papistas que el Papa, con ese ímpetu extremado de nuestras reacciones. Reacción afirmativa de verdad contra el error, del orden contra el desorden, de la moralidad, que es *veritatem agere*, contra la inmoralidad, que es corrupción lógica en su última raíz... El Catolicismo es nuestro primer valor espiritual, vínculo y nervio de España. Desentendiéndonos de él fuera imposible entendernos... El Catolicismo ha sido la verdadera Patria. Como nación fuimos forjados por la Iglesia<sup>37</sup>.

José Corts Grau tituló el texto “Motivos de la España eterna”, que sin embargo, no parecía tan eterna cuando comenzara diciendo que “la Nación y el Estado han vuelto a encontrarse al cabo de tres siglos y volvemos a ser españoles por la gracia de Dios”<sup>38</sup>. España había perdido su esencia, por lo menos desde el siglo XVII, en una reactualización de los mitos del nacional-catolicismo, por el que el retorno a la esencia de la nación española había sido una lucha de siglos, que había requerido el esfuerzo de grandes hombres suficientemente independientes y unidos para no caer del lado de los “afrancesados”, como señala Francisco Javier Conde: “Fue nuestro pueblo el que gastó sus mejores armas dialécticas en combatir al Estado moderno”<sup>39</sup>.

Todos los propagandistas de la época coincidían en que la Guerra Civil había sido la culminación de esa lucha titánica que habría de dar la razón a la España eterna. La crisis de la civilización contemporánea les avalaba. El Estado moderno, al implantarse en España, sólo trajo el caos y el desorden republicano. El discurso se fue adaptando cuando la situación internacional recomendaba mayor cautela. Por ello se relacionó el estallido de la guerra con la pérdida de la esencia de los valores europeos. Un joven José María Escudero hacia 1944

---

<sup>37</sup> REP, nº 9-10, enero-agosto 1943, p. 13.

<sup>38</sup> REP, nº 9-10, enero-agosto 1943, p. 1.

<sup>39</sup> CONDE, 1942b: 7.

mostraba a las naciones del mundo la solución a los problemas que había provocado esa crisis de valores de la que España, como triunfadora frente a ella, servía como el mejor modelo. Se necesitaba:

Una recristianización de la vida de las naciones, capaz de evitar en el porvenir las trágicas consecuencias que los falsos mitos, erigidos en dioses al apostatar del Dios verdadero, han producido. Y evitar también que esa recristianización se detenga en una serie de exterioridades y denominaciones desprovistas de la entraña católica, única que puede promover la resuelta aspiración de alcanzar —no importa cuándo— en el mundo futuro el Reinado de Cristo<sup>40</sup>.

En su posterior campo de estudio y trabajo, la presencia de la religión tendría cada vez más peso, simbólico y en los propios argumentos. Existe un cine propiamente religioso con un importante recorrido a lo largo de los años estudiados, además de iniciativas surgidas del seno de la iglesia española y de grupos afines a la misma cuyo interés en promover los valores de la religión católica les había acercado a la producción cinematográfica. Encontramos ejemplos en esta línea de cintas cuya temática es casi exclusivamente religiosa tales como *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), *La fe* (Rafael Gil, 1947) o *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951), por nombrar las primeras en recibir el reconocimiento oficial de la Administración franquista. Pero el discurso moral católico asoma de manera evidente en no pocas películas cuyo argumento no gira alrededor de representantes de la institución eclesiástica (como en los casos mencionados arriba), sino que se introducen en la trama de una manera menos evidente a primera vista. Esto será más evidente según vayan pasando los años y el mensaje religioso se vaya adaptando a los cambios sociales que sufre la sociedad española. Incluso en los años de agonía del franquismo y primeros de la democracia, la identificación de la esencia española con la religión católica fue apareciendo en una gran variedad de películas como las que más adelante comentaremos de directores tales que Ignacio F. Iquino, Mariano Ozores o Luis Lucia. En muchas ocasiones, estas posiciones se defenderían de manera bastante contradictoria como el evidente ejemplo del cine del destape, donde los mensajes contra los “excesos de la carne” formaban parte de un género de tremendo éxito comercial durante la década de los años setenta. Otra manera de explotar este mensaje, ahora con el apoyo explícito de la Administración, fue —ya lo vimos— el cine de la “Tercera vía”. Pero antes comencemos por el principio de esta duradera relación.

---

<sup>40</sup> REP, nº 15-16, mayo-agosto 1944, p. 501.

En los primeros años de presencia del cine en España, los estamentos eclesiásticos, así como no pocos escritores abanderados de la defensa de la moral cristiana, se mostraron abiertamente contrarios a la extensión de la nueva forma de ocio que consideraban obscena y escandalosa. No debe sorprendernos el impacto que debió suponer la exposición a primeros planos de labios, ojos y otras partes del cuerpo susceptibles de ser erotizadas si atendemos, por ejemplo, a la recepción que una película como *La vie d'Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013) ha tenido en la actualidad, donde el espectador está plenamente habituado a la hipererotización del cuerpo humano, expuesto constantemente a imágenes más explícitas de las que aparecen en la cinta. Lo realmente chocante del filme francés es la imposibilidad que se le plantea al espectador de recular físicamente ante los largos primeros planos (primerísimos primeros planos) de las actrices en acciones tan habituales como comer, reír o llorar. Es la escatología de lo cotidiano mostrado en detalle lo que nos sorprende de este filme, y es en este estado de percepción que debemos entender el impacto que pudo tener la aparición del cine hace más de un siglo.

Es lógico, por tanto, que quienes se alzaban en defensa de la moral tradicional vieran con malos ojos la expansión de un medio donde la escopofilia juega un papel fundamental. El voyeurismo que implica la relación entre el espectador y la imagen, así como la oscuridad de las salas de exhibición repletas de miembros de los dos sexos en pleno goce visual se nos antoja como uno de los escenarios menos recomendables a los ojos de quien pretende gobernar en la vida íntima de la sociedad. De todas formas, y como ya se ha documentado ampliamente<sup>41</sup> el cine fue recibido por las clases educadas —pensemos en los miembros de la generación del 98— con tibieza y en no pocos casos con cierta desconsideración. En este sentido, posiciones tan enfrentadas como el socialismo y el noucentismo de raigambre católica de Ramón Rucabado o el propio D'Ors, coincidían en criticar el nuevo espectáculo. Un cambio se aprecia ya en los representantes de la Generación del 14, y de manera ya más generalizada a partir de los años veinte. Por entonces, una revista de las Congregaciones Marianas, *La Estrella del Mar*, que incorporó una sección de cine para orientar al espectador por medio de clasificaciones morales y críticas cinematográficas<sup>42</sup> de forma pionera y cuyo testigo recogería *Filmor* en 1935 y *El Debate*, como señalamos en el capítulo anterior.

Durante los años de la Segunda República, la moral cristiana acompañó también las producciones de directores y empresarios conservadores cuyos representantes más famosos serían Florián Rey y CIFESA respectivamente. La intención de Rey de crear un cine nacional y

---

<sup>41</sup> GUBERN *et alii*, 2009 y BENET, 2012.

<sup>42</sup> GARCÍA CARRIÓN, 2013: 80.

la visión empresarial de Vicente Casanova llevó a la pareja a realizar los éxitos de los años treinta que ya comentamos, donde las referencias a la confesionalidad de la sociedad española salpican el metraje de las mismas en varias ocasiones. Recordemos, por ejemplo, la muy trabajada e impactante escena coral de *Morena Clara*, que se inicia y termina con una gran cruz de flores iluminada en sus bordes presidiendo el estanque sevillano alrededor del que las mujeres vestidas de sevillanas bailan la melodía de *Los contrabandistas de ronda*. Rey, sin embargo, hace de la moral cristiana el centro de su película más famosa *La aldea maldita* de 1930, película que en su versión de 1942 nos permite apreciar el alcance del cambio y la adaptación de la retórica nacional-católica que impregna esta última. Según Benet, el cambio más destacable entre las dos obras se sitúa en el trabajo estético del director, y del director de fotografía Enrique Guerner, quienes lograron acercar los referentes artísticos de la obra al imaginario del Renacimiento español, tan cercano a los gustos de los tribunales del arte franquista<sup>43</sup>. Al fin y al cabo, la puesta en valor de las tradiciones frente al materialismo del mundo moderno que ya se intuía en la primera versión casaba perfectamente con la espiritualidad que se pretendía alcanzar con la imposición de la dictadura de Franco. En esta segunda versión, el posicionamiento moral que se impone al espectador es mucho más invasivo y aleccionador. La separación del orden tradicional implica la condena del grupo social que se ve afectado por las opciones amorales de determinados individuos. Si estos individuos son mujeres, como en el caso de Acacia, la responsabilidad de toda la sociedad por permitir las afrentas al honor que se desprendan de su actitud licenciosa, es inevitable. Por ello se impone la necesidad de cuidar el respeto hacia la tradición, lo que equivale decir, juzgar y dar ejemplo. En años en los que prevalecía la delación y la obligación de no desviarse de las pautas sociales que imponían las autoridades eclesiásticas, locales y estatales, la vieja necesidad de mostrar la propia religiosidad a la vez que condenar grupalmente las afrentas a la “decencia” se convierte aquí en el argumento que vertebra el filme y que permite, finalmente, la vuelta al orden tradicional.

Analicemos entonces la imagen fílmica para confirmar lo expuesto. Para ello seleccionamos la secuencia de la tormenta de granizo que ataca al pueblo al inicio del filme (12:31). La cámara, tras un plano del cielo nublado, se acerca a una ventana donde una señora enciende una vela a los santos; imágenes de rayos; la mujer está acompañada de otras que se santiguan; varios hombres están en el exterior, incluido Juan, que se lamentan que sea “piedra”. La música dramática aumenta, se cierran ventanas y aparece un plano del

---

<sup>43</sup> BENET, 2012: 203-207.

campanario, con las campanas sobre una imagen de la virgen. En el siguiente plano se abre un pequeño retablo donde aparece la imagen del Niño Jesús con la cruz entre los brazos, a lo que le sigue otro de la Biblia en latín con el título de “Dominica Resurrectionis”. Una mujer hace ofrenda de trigo, y un crucifijo aparece en las manos de un hombre, mientras Acacia cubre al bebé y dos mujeres están santiguándose. El granizo provoca “el éxodo” que decide a Juan a partir de la aldea, no sin antes pedir la bendición de su padre. El peligro que conlleva el abandono del grupo familiar se confirma con la licenciosa actitud de Acacia, que seducida por la disoluta vida urbana, pone en riesgo todo el orden social. Sólo la defensa del honor y de la unidad familiar de la que hacen gala tanto Juan (Julio Rey de las Heras) como el patriarca (Pablo Hidalgo), permiten el restablecimiento del bien común.

El último capítulo en el que está dividido el filme, “Amanecer” (47:56), tiene como subtítulo “*Nuestros campos vuelven a tener la bendición de Dios*”, y se interpreta como una consecuencia directa de las acciones humanas. La primera imagen nos muestra el sol asomándose tras la montaña, plano que se funde con un arado trabajando la tierra seguido de los hombres y sus bueyes trabajando en varias otras tomas encadenadas. Al mismo tiempo, las mujeres marchan en procesión tras el cura, que portando la cruz da gracias al señor por la cosecha. Esto se nos muestra en un plano conjunto en contrapicado, en contraste con el picado con el que se rueda la imagen de la herramienta sobre el campo. La procesión canta, aunque en realidad es una banda sonora superpuesta con música de iglesia. Al aparecer el clérigo y su séquito, los hombres se postran de rodillas quitándose el sombrero, y el acompañamiento musical se va apagando. La siguiente secuencia comienza con un primer plano de una espiga de trigo, y un sonido triunfal de trompetas toma el relevo de la banda sonora. El trabajo y la acción divina se dan la mano en esta escena que precede al desenlace del filme: la redención de la protagonista, que hace su entrada en el pueblo entre las cruces que flanquean el camino y que la van a llevar a la iglesia, donde recibe el perdón de su marido, del pueblo y de la divinidad, una vez ha purgado sus malas acciones.

Toda actitud contra este “orden natural” que es el matrimonio, tiene consecuencias que en muchos casos afectan a la propia naturaleza. Otro ejemplo al respecto se produce en *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), cuando explican a la condesa “la extraña naturaleza” de una planta traída de América que floreció únicamente el año de la boda de Napoleón con Josefina, lo que el interpreta que “parece como si sólo la hiciera florecer el amo”. “El matrimonio”, contesta Eugenia, que tiene que velar por la imagen de la mujer española, y más en el extranjero. Tras una trama bastante simple en la que se mezclan las

intrigas políticas previas al golpe de Estado de diciembre de 1851, y donde Eugenia se hace de rogar, la planta florece antes de que Luis Napoleón en la mesa le presente su programa político (55:40): “Hay que hacer a los humildes un lugar en la sociedad, darles derechos; elevarlos a sus propios ojos por la asociación, la educación, la (inaudible)...” Entonces es interrumpido por Eugenia que apostilla “*Y la religión*”, a lo que Luis asiente.

La defensa de la religión es un deber de todo español, y ha de ser mostrada enfáticamente, en la línea de la actitud contrarreformista donde la sombra de la herejía se rechazaba mediante la soflama y el crucifijo al pecho. Frente a la idea protestante de la devoción interior a Dios, el español, con sus procesiones, vírgenes e iglesias decoradas y símbolos a la vista de todos, dejaba clara su confesión religiosa en un país en el que la limpieza de sangre se había convertido en una obsesión asesina. Cuando el español de turno se encuentra fuera del país, como le pasa a Eugenia, esta actitud es, si cabe aún más importante, pues toma el sentido de defensa de los valores perdidos en los países del norte de Europa. Al fin y al cabo, el elemento religioso se encuentra en la psicología del español, incluso si no se cultiva, como le ocurre a la protagonista de *Lola Montes* (Antonio Román, 1944), interpretada por Conchita Montenegro, cuyo camino errante es conducido por un religioso, el vicario en este caso, que le hace ver el error de su conducta, negándole el apoyo en su lucha contra los estudiantes de Baviera. Lola, española o irlandesa —nunca queda claro en el filme, como tampoco queda claro el juicio que tenemos que tener de ella—, al final reconoce “*que sólo dos hombres la han hecho sentir vergüenza: el capitán español y el vicario que la exhorta a que pida perdón directamente a Dios*”, imagen con la que se cierra el film: Lola entrando en la capilla y arrodillándose con el rostro iluminado, mira con ojos llorosos al frente, alcanzando la redención y abrazando la fe cristiana que antes menospreciaba.

Este dramatismo en el proceso de conversión y reconocimiento del valor de la religión se complementa con la idea de intervención divina, como el caso de *La aldea maldita*, cultivado también oportunamente en los filmes de carácter épico. Ocurre en *Garbancito de la Mancha* (José María Blay y Arturo Moreno, 1945) cuyo cometido no puede alcanzar sin la ayuda de la divinidad, o al destacamento español en Baler, en *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) donde el simbolismo de la Iglesia donde se refugian no deja de enfatizarse a lo largo de toda la película. En este último filme, las evidencias de una insurrección de los nativos motiva al teniente Marín Cerezo y al capitán Las Morenas a refugiar a sus hombres en la iglesia, justificándose ante el clérigo: “La situación no permite otra cosa, lo hemos pensado todo”, a lo que éste responde: “Lo sé capitán, y por ello acojo a

sus fuerzas, además creo que *la protección del señor acompañará a quienes buscan asilo en su casa*“. Se fortifica la iglesia, lo que les da seguridad al capitán y sus subalternos (22:40). El primer asalto de los filipinos contiene una puesta en escena altamente simbólica: capitán y teniente discuten sobre su sentido del deber junto al altar de la iglesia cuando el primero es llamado por uno de sus hombres; ambos alzan la vista y comienza la secuencia del combate en el siguiente plano.

Con la iglesia coronada por una bandera española a la derecha de la imagen y las cabañas a la izquierda bajo los cuales, en un gran plano general desde lo alto, los rebeldes van apareciendo agachados y cautelosos, un plano ya a ras de suelo nos coloca muy brevemente en la posición filipina para enseguida mostrarnos de nuevo al capitán dentro de la iglesia mandando a “todo el mundo a sus puestos y ni un disparo hasta la orden de fuego” (28:54). La música sube de intensidad en la cadena de planos de un segundo escaso, donde los hombres corren a recoger y cargar sus fusiles con la imagen de la Virgen o de Cristo crucificado de fondo. El cura reza ante otro icono distinto de María y se van colocando las municiones bajo los tiradores en las ventanas [figs. 19-21]. Una pausa en la música precede al grito del jefe de las milicias rebeldes, que brazo en alto ordena el ataque, otra vez con la cámara a ras de suelo. La imagen se abre para tomar la perspectiva que inicia la secuencia bajo los gritos de los atacantes, que representados de manera un tanto inhumana, parecen insectos atacando el templo de culto. La batalla comienza y los filipinos mueren en gran número, anónimos, privados de la individualidad de los soldados españoles de los que sólo muere uno “y dos heridos leves. El adversario en franca huida, tuvo que abandonar sobre el campo numerosos cadáveres” (31:20), como relata el teniente al final de la secuencia.

El siguiente gran ataque se produce ya con los militares españoles exhaustos, el capitán en cama y casi sin víveres. Al anunciarle que han matado al que “hacía la guardia de la izquierda” con un cañonazo, éste responde: “Estaría dispuesto, ¡sin permiso de Dios la muerte no mata a nadie!” (45:00). El siguiente plano vuelve a ser el gran general de anterior párrafo. De nuevo parece que la muerte, con permiso de Dios, mata casi exclusivamente filipinos, que de nuevo atacan la Iglesia, y de nuevo tienen que batirse en retirada dejando un reguero de muertos.

La nación española como salvadora de la humanidad y guardiana de las virtudes morales fue uno de los argumentos más repetidos en las películas de las primeras décadas del franquismo. Con el desplazamiento del tiempo histórico de la Guerra Civil a los episodios “gloriosos” tras el fin del conflicto europeo se produce una auténtica explosión del género



histórico, género cuyas películas permitían situar las virtudes hispánicas a lo largo de toda la historia. *Misión blanca* aprovecha la oportunidad de un inverosímil incendio en el poblado misionero español en Guinea para introducir de una manera bastante poco sutil el fervor nacionalista unido a la labor “civilizadora” de los clérigos patrios. Al ser avisados los padres Urcola y Javier que “¡hay fuego en la capilla!” (60:28), varios indígenas aparecen cogiendo cubos de agua y corriendo hacia el lugar, mientras una mujer se santigua mirando la escena. El padre Javier, el más joven corre a salvar “las sagradas joyas”, Urcola cabizbajo levanta la vista y exclama elevando el brazo en forma de plegaria: “¡Mi bandera padre Javier, mi bandera!”, antes de salir corriendo todavía brazo en alto —en una terrible interpretación— hacia la capilla. Un indígena advierte al padre Javier que su homólogo “querer salvar bandera”. Consigue salvar ambas, la bandera y al anciano misionero antes de finalizar la secuencia. La explicación de la importancia de esa bandera en particular, aún menos coherente con el argumento de la película pero sí con la ideología, se nos da en la siguiente secuencia (61:56) [sec. 2].

El padre Urcola, tumbado explica al padre Javier, que supuestamente le está dispensando cuidados, lo que significa para él “esta bandera destrozada y vieja”. Es un plano medio de ambos personajes donde la luz aparece filtrada por una reja que parece delimitar la caseta donde se encuentran. La cámara se acerca lentamente a la figura del relator a la vez que continúa hablando: “En ella se condensan los recuerdos de mi juventud. Yo le agradezco que hayas puesto tu vida en su defensa. Por ella, y en otro tiempo, también la puse yo. Hace ya muchos años, en la isla de Annobon...” El zoom se centra ya en su figura mientras que aparece sobreimpreso otro fotograma del padre y otro compañero a la puerta de una cabaña, una música militar acompaña el *flashback*: “Una tarde, estando sentados a la puerta de nuestra capilla, oímos el estruendo de un cañonazo [...] Un barco extranjero cañoneaba la isla. El del barco suponía que aquella tierra no era de nadie. ¡Había que evitarlo! ¡Y ganar la isla para España! Vacilé un momento, tomé la decisión”. La imágenes siguen sobreimpresionadas y alternándose con el primer plano del padre en reposo. En este momento aparece él entrando en una sala, en plano americano, vestido de negro y con una gran cruz que ocupa la gran parte de su torso. “*Necesitaba una enseña de la patria. Las cortinas de color amarillo servirían para ello, pero... necesitaba un pedazo de tela roja, para completar la bandera*”. Imagen de él en la cama abriendo expresivamente los ojos, sobreimpresionada el mismo plano medio dentro de la cabaña donde abre expresivamente los ojos sonriendo: “¡Me fijé en *el manto de la Virgen!*” Rápido zoom a la figura de la Virgen: “Y no dudé ¡Y pareciese que *ella me lo ofrecía!* Cogí el manto ¡No había que dudar!

¡Y tensé (?) la bandera... como pude!” La música se vuelve enérgica, planos del joven padre Urcola siguiendo la narración “¡Rasgué la tela con los dientes, la prendí con alfileres... y clavada al palo de una... corrí desesperadamente mientras el cañonero seguía tirando, un trozo de metralla me dio en la cabeza y... estuve a punto de caer ¡Pero haciendo un supremo esfuerzo, arrastrándome... hundiendo las uñas en la tierra, logré llegar a la cumbre! ¡Y clavé la bandera!” Música triunfal con el estribillo de la Marcha Real. “Cuando el comandante vio que aquella tierra era de España, cesó el fuego, y el barco mar adentro. Y ahora, aquellos trozos que se juntaron para formar la enseña de la Patria, volverán a ofrendarse a la Virgen como el símbolo del esfuerzo de unos hombres... que supieron llevar siempre en su corazón ¡El nombre de España!” (64:10).

Poco a poco se va dejando de lado el símbolo de la cruz y la espada hermanada, o más bien se va sustituyendo la espada por la acción catecumenal. En este sentido el personaje de *Balarrasa* (Nieves Conde, 1950), interpretado por Fernando Fernán Gómez, es paradigmático: un legionario libertino, bebedor y juerguista, engaña a su compañero para librarse de la guardia en una abstracta pero muy fácilmente identificable guerra. Su compañero resulta herido de muerte y Balarrasa, afectado, decide ingresar en el Seminario de Salamanca de inmediato. La guerra que se plantea a partir de ahora es otra, es la espiritualidad frente al materialismo, y en este empeño surgirá todo un ciclo de películas de la mano de la productora de esta misma cinta, Aspa Films, cuyo fundador, Vicente Escrivá, se implicará personalmente en la creación de un cine católico, del que él mismo realizó la mayor parte de los guiones. La película de Conde fue un éxito, pero el escándalo del que fue víctima a partir del premio a *Surcos*, le impidió ser el director consagrado del proyecto. Éste sería finalmente alguien que había trabajado con el camisa vieja falangista, pero cuya ideología se acercaba más a la de Escrivá, y también a la de los intereses del Estado franquista en estos momentos: Rafael Gil, uno de los directores más premiados de toda la década. *La señora de Fátima* (1951) *Sor intrépida* (1952), *La guerra de Dios* (1953) o *El beso de Judas* (1954) son algunas de las películas premiadas resultado de la colaboración Escrivá-Gil que compartirían temática y que nos servirán para identificar el cambio en el mensaje religioso del cine franquista durante los años del “decenio bisagra”. Tanto debió agradar la temática de estas películas que recibirían durante la primera mitad de la década siete premios del Sindicato y ocho premios de Interés General. Parecería entonces que el relevo de la antorcha conservadora que comenzaba a agonizar en manos de CIFESA, adquiriría nuevo vigor tras ser recogido por la productora católica. Sin embargo el divorcio entre director estrella y productor que llevó al primero a crear su propia compañía, significó

también el declive de la empresa que, presionado por la pujanza de Cesáreo González, iría orientando su producción hacia la comedia de baja calidad, tan baja que ya en los 70 se zambulliría en el más tosco destape con películas como la sintomáticamente titulada *Zorrita Martínez* (1975) dirigida por el propio Vicente Escrivá.

Volviendo a sus primeras producciones, sin duda la más famosa y premiada fue *La guerra de Dios*, donde el argumento gira en torno a la obra del padre Andrés, que inspirado por las enseñanzas de Tomás de Aquino se decide a re-evangelizar un pueblo minero y restablecer la paz social quebrada por los enfrentamientos de clase. Un plano de la humilde sala donde se viven el cura y su madre nos presenta a esta en primer término, sentada a la izquierda de la imagen y tejiendo, en segundo su hijo leyendo entre la mesa de la sala y la ventana y al fondo un pequeño nicho con la imagen de Jesús crucificado (33:10). Ella señala “Ya sé que no debería meterme en estas cosas. Pero parece que es para pensarlo más: si disgustas a los de arriba y los de abajo no quieren nada contigo ¿Qué vamos a hacer? Piénsalo Andrés, acabas de llegar y no conoces aún a la gente”. Primer plano del cura con el libro abierto entre las manos mientras continúa la madre fuera de cuadro: “Puedes ofenderla con la mejor intención”. Andrés responde leyendo con el dedo sobre el libro: “Conviene que exista una virtud superior que ordene todas las virtudes al bien común, y esta es la justicia. Así dice mi buen amigo Santo Tomás que sabía más que tú y más que yo de estas cosas” (33:50). La justicia social, la predicación de la obra de la Iglesia es el metarrelato que pretende expresar esta película. Es la Iglesia, a través de ejemplo de dedicados curas como Andrés, el brazo sagrado de la obra iniciada con el Alzamiento Nacional.

Por supuesto, el arquetipo de este personaje misericordioso, naturalmente bondadoso, no podría ser representado de mejor manera que haciendo una película sobre el mismo Jesucristo. Esto es lo que se propuso Rafael Gil en su siguiente proyecto, *El beso de Judas* (1954), que teniendo al apóstol traidor como protagonista del filme, no puede dejar de hacer referencia al “hijo de Dios”, interpretado por José Nieto, y cuya actitud conciliadora y abnegada es cultivada en cada una de las ocasiones en las que aparece. Repetidamente se presenta como un servidor y no un Rey como le demanda el pueblo (41:50), lo que hace dudar incluso a los apóstoles de su poder; su talante pasivo no hace sino espolear los odios de los sacerdotes judíos así como del pueblo de Israel, que es caracterizado en contraposición como ignorante y vengativo [fig. 22]. La verdadera religión, sin embargo, la del perdón y la resignación, es la que triunfa al final de la película, y la que condena al

personaje principal de la película, Judas, a suicidarse ante la evidencia de su traición y, que al contrario que Jesús, muere víctima de su propia codicia.

Vemos entonces cómo funcionan los planteamientos maniqueos también en el campo religioso y de los que la productora de Escrivá fue una importante cultivadora. Otro traidor, por ejemplo, fue el protagonista de la siguiente película de Gil, *Murió hace quince años* (1954), que sin embargo encontraría redención en su familia, y en la religión a través de ella. Como bien llama la atención Sánchez-Biosca, en este filme la relación familia-religión se realiza a través de un simbolismo de una sutilidad mucho mayor que en las anteriores producciones de Aspa FC. A través de la imagen de la prima Mónica, la madre ausente y la criada, la religión se une a la historia familiar a la que el protagonista ha debido renunciar tras su destierro forzoso a tierras soviéticas. A su vuelta, los recuerdos de su infancia pueblan su habitación, donde un Diego adulto se siente incómodo —vemos el crucifijo y el retrato de su madre en la habitación que sigue decorada de la misma manera que cuando abandonó el país—, y cuyo simbolismo es rápidamente identificable para el espectador. La religión aquí es algo más que una confesión; se identifica con el amor familiar, y aquí es donde la contraposición con el comunismo ateo se hace más patente. Esta contraposición vimos que se vehicula a través de las dos mujeres que comparten los deseos del protagonista, que bajo un crucifijo en la cama del hospital y abrazado a su padre cede finalmente a la más humana de las pasiones y reconoce tanto a su padre como a su prima que los quiere, a lo que esta última responde: “Si, Diego, nosotros como siempre” (96:02). La familia no olvida a sus hijos, como tampoco la Dios lo hace con los suyos (Jeremías, 2, 1-13).

Gil y Escrivá todavía colaboraron en cuatro cintas más de las cuales *El canto del gallo* (1955) alcanzó la distinción de “Interés Nacional”. Sin embargo, sus mejores días habían quedado atrás, dejando *Murió hace quince años* como el producto más acabado de su cine religioso y familiar. Muy lentamente la sociedad española estaba saliendo de la terrible recesión causada por la posguerra, y lo que es más importante para nuestro estudio, la población rural comenzaba a emigrar masivamente a las ciudades. Es en este contexto que hay que entender el éxito y continuidad que tuvieron las “películas con niño” hasta mediados de la década siguiente. Iniciado con el éxito de *Marcelino, pan y vino* (Ladislao Vajda, 1954) gracias a su impecable puesta en escena y la fotogenia de Pablito Calvo, esta película se presentaba como digno sucesor de Aspa Films en la tarea de adoctrinamiento cristiano y serviría como modelo para un género en el que la mayoría de las películas estaban protagonizadas por un huérfano o en todo caso un niño de padre ausente

desarrolladas en ambientes populares. Gracias a sus dotes artísticas, carismáticas, religiosas... los protagonistas pueden salir de la miseria en la que son presentados al inicio del filme a la vez que encuentran una familia que les acoja y les reintegre en el orden social tradicional.

El género tuvo muchísima aceptación entre las clases populares que habían sufrido la posguerra, en muchos casos viviendo en ciudades poco acogedoras, y que, aventuramos aquí, probablemente echaban en falta una infancia que nunca pudieron disfrutar. La figura paterna o materna ausente tampoco debió resultar extraña para gran parte de esta primera generación de emigrados que, si en no pocos casos habían perdido algún familiar en la guerra, en otros habían iniciado el peregrinaje a las grandes urbes por su cuenta, dejando a sus progenitores en los cada vez más desérticos pueblos españoles. El cine con niño responde a los anhelos de éxito que habían provocado la emigración a la ciudad, lugares percibidos como oportunidades para salir de la escasez y en ocasiones de la persecución política que habían sufrido los recién emigrados. Siguiendo la veta del cine folklórico y popular de los años treinta, a partir del éxito de Joselito, este cine incorporó los números musicales como uno de los elementos centrales de la trama, retomando y revalorizando la copla con la que muchos habían sobrellevado y/o crecido en la autarquía:

Hay una canción sentimental primitiva: un novio, una novia, una muerte trágica, atávica, en el agua. Pero la relación lógica de todos estos elementos es absurda, existe una lógica, pero no es la lógica del tópico común de la canción de consumo. Es una lógica subnormal, para la que hay que tener educado el octavo sentido de la subnormalidad. Y bien educado lo tenían aquellos seres de precaria épica, aquellos españoles de los años cuarenta que habían perdido en el río de acontecimientos incontrolables: novias, novios, tierras, recuerdos, dignidades, palabras sagradas, ideas, símbolos, mitos, la alegría de la propia sombra. Aquella canción les valía para expresar su derecho a no comprender del todo las cosas y hacer de esa profesión del absurdo una extrema declaración de lucidez. Como la arrabalera vecina de *Que no me quiero enterar*, otra canción de la Piquer, que utiliza el estribillo:

Que no me quiero enterar,  
no me lo cuentes, vecina,  
prefiero vivir soñando  
que conocer la verdad<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1971: 21-22.

Mucho de onírico hay, por cierto, en el filme que situamos aquí en el origen de esta toma de protagonismo de la infancia en las pantallas españolas, y es que *Marcelino...* nos es presentado desde la película como “el milagro de Marcelino” una historia a todas luces macabra donde la pátina de irrealidad hace soportable la muerte de un niño por su deseo de encontrar de nuevo a su madre, una familia que le es otorgada de la mano de Dios que cada vez que se le aparece le acerca más a su fúnebre destino. No insistiremos aquí en esta película de sobra conocida y que ha sido estudiada en no pocas ocasiones sino para situar el origen de un género que el propio Vajda daría continuidad con el siguiente filme en el que encontramos al expresivo protagonista de su primer gran éxito: *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957) y que sitúa de nuevo a la familia católica, esta vez napolitana, en el centro de la trama.

De nuevo aquí son los decorados de los interiores los que nos sitúan ante los referentes que acompañan la vida familiar (18:22). Tras la operación a la que es sometido Tonino (Pablo Calvo), Paolina, su madre, se queja a Pietrino, el abuelo (José Isbert), de la carga que le ha supuesto los tres dólares que le han cobrado en el hospital, que junto al alquiler que deben pagar el día siguiente supone un grave apuro económico para la familia. La escena se abre con los dos entrando en una sala por la puerta que está situada a la izquierda de la imagen a su derecha una cortina que funciona a modo de puerta, y una mesa en primer plano donde deposita las latas que trae. “Éste mes estamos, como quien dice, con el agua al cuello”, dice Pietrino, mientras se desplaza a la derecha de la imagen donde vemos una cómoda sobre la que cuelgan varias fotos (familiares suponemos) y un gran retrato de la Virgen en un marco ovalado. También se repite la oposición familia-individuo aislado de las últimas cintas de Gil analizadas, que esta vez es encarnada por un abogado avaricioso y malhumorado que llega incluso a agredir a Tonino (21:10). Perseguido por la multitud indignada, se refugia en su piso donde tiene la costumbre de ladrar cuando un miembro de la comunidad se acerca a pedirle consejo o ayuda. Esta vez es una vendedora de cuentos ambulante la que llama a la puerta (la vemos a través de la mirilla), y una música misteriosa acompaña toda la escena (23:53) “Ya lo sé que eres tú el que ladra, hombre malo. Ojalá ladres toda la vida, ojalá sigas ladrando hasta que encuentres alguien que te quiera a ti”, dice riendo. El hombre incapaz de amar sucumbe al conjuro de la mujer y se convierte en perro ante su incapacidad de sentir empatía por los vecinos que sufren para llegar a fin de mes a causa de su inflexibilidad y codicia, de hecho incluso llega a apropiarse del “dinero de los huérfanos”, esto es, de la inocente Giulia, como le recrimina su servicial y cobarde ayudante (36:30), que como ya vimos, está secretamente enamorado de la chica.

La conversión en perro significa que ese mes no deben pagar el alquiler, y la familia lo celebra con varios vecinos comiendo una pizza que no se hubieran podido permitir de otra manera. La importancia del salón familiar como referencia del calor del hogar vuelve en la apacible escena siguiente, donde la familia se encuentra reunida con la joven Giulia (52:09). Un plano medio de Tonino y Giulia se va abriendo hasta permitirnos ver gran parte de la habitación. También están en la misma el abuelo y la madre; ella cose una chaqueta sobre el niño contándole la historia de su vida: “Y entonces cuando murió mi madre, me recogieron las monjas, y me he criado con ellas”. “¡Qué triste tiene que ser quedarse sola tan pronto!”, dice la madre de Tonino. Primer plano del abuelo que está pintando un mueble y comenta: “Más vale estar sólo que mal acompañado”. Un plano medio distinto nos enseña a Tonino que se da la vuelta sonriente: “Vamos a ver... ¡Ya no tira”, dice la joven mientras le abrocha la chaqueta. Entra en el cuadro la madre: “¿Me has comprado tú este traje?”, pregunta el niño, y responde sin embargo su madre: “Te lo ha comprado ella y no le sobra el dinero”. Poco después el niño le pregunta: “¿Y a ti *quién te compra cosas para que estés contenta?*”, a lo que ella, en una respuesta que desde luego resulta chocante hoy pero no para el público de la época, contesta: “*Por ahora nadie, cuando me case, mi marido*” (52:43). La importancia de estas escenas, aparentemente anodinas, reside en la carga simbólica que los personajes presentes, los decorados y los diálogos sin duda tienen. Una huérfana que es bienvenida en casa como una más, muestra su gratitud en el espacio común de la familia, donde la simbología religiosa, no por menos evidente, resulta desconocida para el espectador. El niño durante su conversación con ella le toca la solapa de la camisa, cerca de crucifijo que le cuelga del cuello, con un cuadro de una Adoración del Niño tras ella, y es entonces cuando ella habla del marido que algún día “le regalará cosas para que esté contenta”.

La siguiente escena de manifiesta propaganda católica se produce de nuevo en el salón cuando Tonino se postra ante el retrato de la Virgen (67:42). Un plano medio nos muestra al niño de espaldas, en un contrapicado que sitúa a la imagen mariana en el centro del marco. Acompaña la imagen una música de coro eclesiástico. El niño no puede dormir por el dolor que le produce la actitud del perro y el hecho de que Giulia haya perdido el dinero por su culpa. Como en casi toda la película, el personaje del niño se encarga de provocar ternura en el espectador, y ahora también en la joven, que en actitud cariñosa acuesta a Tonino que ahora no puede dormir “porque está contento” (69:10).

El acercamiento culto del “cine con niño” encontró en *El lazarillo de Tormes* (César Fernández Ardavín, 1959) su perfecta continuación en la labor de adoctrinamiento católico a

través de las andanzas de un carismático protagonista. Como resalta Palmira González<sup>45</sup>, la película prescinde —en parte forzada por la censura— del evidente sesgo erasmista que se desprende de la novela, en particular en el mensaje anticlerical. La primera y más evidente alteración del relato original supone el cambio del género epistolar que se desprende del prólogo de la novela:

Suplico a vuestra M. reciba el pobre servicio de mano de quien lo hiciera más rico si su poder y deseo se conformaran. Y pues V. M. escribe se le escriba y relate el caso por muy extenso, parecióme no tomalle por el medio, sino por el principio, porque se tenga entera noticia de mi persona, y también porque consideren los que heredaron nobles estados cuán poco se les debe, pues Fortuna fue con ellos parcial, y cuánto más hicieron los que, siéndoles contraria, con fuerza y maña remando, salieron a buen puerto<sup>46</sup>.

El filme, en cambio, comienza tras el logo de la productora (Hesperia Films SA) y el nombre del niño protagonista (Marco Paoletti) con el rostro de un cura mirando a la cámara y hacia el extremo inferior derecho del encuadre alternativamente mientras oímos la voz del pícaro: “Pues sepa que me llamo Lázaro de Tormes...” (00:26). Tras esta breve introducción el nombre de la película y los créditos aparecen sobrepuestos sobre la imagen de la nave central de una iglesia. Tampoco hay ni rastro, por ejemplo, del carácter avaricioso del segundo amo de Lázaro, que aparece en el filme más bien como un ingenuo clérigo del que se aprovecha el joven sin aparente motivo. A lo largo del filme, como en la novela, el niño va pasando a través de los tres estamentos sociales representados por sus amos, y va moldeando su personalidad. La que nos muestra la cinta se desprende del cinismo que acompaña a Lázaro durante todo el texto; es más, aquí el niño toma conciencia del pecado a través de sus andanzas con el falso buldero, lo que da pie a la introducción de la escena, ausente del libro, en la que se confiesa con el capellán, su sexto amo, y que cierra el círculo de la narración con el que se comenzó la película.

Tras rechazar el buldero atender a una niña ciega, Lázaro se rezaga del caballo que transporta a su amo (97:19). En una de las escenas más emotivas de la película, el pícaro habla con la niña y emocionado por su triste situación empieza a llorar de pena. Avergonzado, sale corriendo. En un plano medio se detiene a restregarse las lágrimas cuando avista una iglesia en la que, mostrada con un ligero contrapicado, entra un clérigo.

---

<sup>45</sup> PÉREZ PERUCHA, 1997: 465-466.

<sup>46</sup> ANÓNIMO, 1987: 44-45.



La música dramática que acompaña a toda la conversación con la niña se ve reemplazada aquí por el leitmotiv de la banda sonora mientras la mirada del niño informa al espectador su resolución de entrar en el templo. Un picado plano general de la nave central abre la secuencia. La luz entra desde la derecha, donde se encuentra el altar que sólo podemos intuir; música de órgano de iglesia acompaña toma el relevo. Lázaro aparece por el extremo izquierdo del cuadro, se detiene a santiguarse y avanza por el centro de la nave. El sacristán aparece por la derecha, de espaldas al niño, se arrodilla para santiguarse y se dirige hacia el otro extremo del crucero, hacia el confesionario, donde Lázaro tras unos segundos, se acerca (100:58). Fundido con el siguiente primer plano del cura, a la izquierda de la imagen, en ligero contrapicado, con una larga cruz a su derecha en un distante segundo plano que junto con el alto contraste de la imagen hace que el símbolo religioso parezca una sombra que abarca casi toda la altura del encuadre. La música se ha detenido y oímos la voz del pícaro confesándose: “Lo que más me remuerde es el negocio del milagro, por el daño que a la verdad y a la religión les pueden venir. Me da miedo de Dios”. El capellán le responde: “Sí, pero dentro del secreto de confesión me lo has contado, y aunque me mataran yo no puedo decir nunca esta boca es mía”. El niño responde en un plano medio corto en el que se le ve a través de la celosía del confesionario, en ligerísimo contrapicado: “Ya lo sé. Y por eso, para que se sepa la verdad, fuera del secreto de confesión se lo digo. Y ahora padre, écheme la penitencia, por mis pecados y pecadillos. Yo me arrepiento”.

La película acaba, alejándose ya totalmente de la fidelidad, con el niño rechazando las monedas de quien ayudó al buldero en su timo antes de salir corriendo por un trigal. Al paso de una caravana, el niño detiene su carrera, se abraza a un árbol y mira hacia un cielo que anuncia tormenta. Se prescinde por tanto del matrimonio de conveniencia al que se le somete en la novela, ahorrándose de paso el trance de tener que mostrar las infidelidades de su esposa con el arcipreste, su tapadera con la que consigue ser pregonero y terminar trabajando para la Corona. La crítica social, por tanto, es sustituida aquí por un relato en forma de confesión que en todo caso no fue, al parecer, la intención de los productores ni de la dirección de la producción, que ganó el Oso de oro de Berlín, entre otras cosas “por sus grandes valores religiosos y morales” puestas de manifiesto en la capital de la República Federal Alemana con una versión distinta a la que se pudo ver en las pantallas españolas<sup>47</sup>.

Como ya señalamos anteriormente, el cine inspirado en obras literarias permite, en la línea de nuestra investigación, desvelar los mecanismos por los que se subsidia a la

---

<sup>47</sup> PÉREZ PERUCHA, 1997: 465.

industria, dirigiéndola hacia los mensajes que más agradan a los funcionarios del Estado. El ejemplo cundiría en nuestro país, y su exponente más reconocible en democracia fue la famosa Ley Miró de 1982. Vicente Escrivá supo recoger el testigo de Ardavín y alcanzar la categoría de Interés Nacional, a la vez que un primer premio del sindicato a través de su *Dulcinea* (1963). El productor se propone aquí la adaptación de la obra de teatro que el francés Gaston Baty deriva de la trama de *El Quijote*, y por la que una joven prostituta recibe la carta de Alonso Quijano de la mano de su escudero, en la que le declara su amor. La confusión permite a la mujer salir de la miserable profesión que ejerce en la venta y adoptar el camino de la religión. La transformación se produce cuando la mujer, Aldonza (Millie Perkins), acude a la imagen de la virgen que se encuentra a las afueras del pueblo. La música, de tinte misterioso, acompaña las palabras que la joven le dedica, arrodillada frente al icono. Un plano medio con un alto contraste lumínico deja todo el segundo plano en negro, resaltando el rostro de la joven, que a su vez está cubierta por un manto oscuro (18:40): “Recuerda, me llamo Aldonza, y vivo de este modo porque no debo servir para otra cosa distinta. No quiero explicárselo al cura, volvería a preguntarme porqué vengo, y yo vengo porque lo necesito, y porque nadie puede echarme de aquí. Te traigo estas luces” Ella se levanta y la cámara se eleva con ella para acompañarla frente al icono hasta que ambas están dentro del encuadre: “Ya sabes para qué. Yo sé que aquella es la iglesia de los otros y esta es la mía”.

Esta escena precede el encuentro con un deshonesto peregrino que le pide dinero para entregar su plegaria al Apóstol Santiago. La mujer accede y en la siguiente escena Sancho encuentra la mujer sobre un balcón, a quién pensando que es Dulcinea le entrega la carta. Ella, tras conocer el contenido, se decide visitar a Don Quijote, pero cuando llega es demasiado tarde. A partir de ese momento, la mujer se dedica a ayudar a los desgraciados que encuentra en su errante camino: primero una anciana molinera, después a un falso enfermo, a un condenado y finalmente a una enferma de peste, lo que le vale una condena de la Santa Inquisición. Cuando se descubre que actúa bajo un nombre que no es el suyo, Dulcinea, el pueblo confirma sus sospechas de que se trata de una bruja. A pesar de que el juez la cree, la bella mujer es condenada a la hoguera mientras los gritos del pueblo y una terrible banda sonora la acompañan en su camino hacia la pira. La cinta le supondría al director una mención de Interés Nacional además de un primer premio del SNE; todo ello unido a que se trataba de una coproducción con Italia, lo que le permitió repartir gastos, supuso un negocio bastante rentable para el productor y director de la cinta.

Escrivá pudo fijarse en el último filme de inspiración épico-histórica de Juan de Orduña, ya en 1961, que alcanzó un Interés Nacional, un premio especial del SNE y una dotación de 4 millones de pesetas para la realización de su versión de *Teresa de Jesús* en la que cuenta con Aurora Batista de nuevo como protagonista. Podemos imaginar cómo la ficción se basa en la vida de la santa, tan preciada para el dictador, resultaba una obra de propaganda religiosa. Este arrebató de nacional-catolicismo cunde entre directores curtidos en los años de posguerra como José Luis Sáenz de Heredia con *Franco, ese hombre* o como León Klimovsky con *La paz empieza nunca*. La película de Orduña resulta decepcionante, por varias escenas en las que se supone residiría la fuerza de la trama, como son los momentos de éxtasis o el de la transverberación que son tratados con una brevedad sorprendente.

Una secuencia (84:15), sin embargo, resulta llamativa por su carga ideológica: la madre Teresa de Jesús se entrevista con fray Alonso, que le trae la espada de su difunto hermano. En un plano medio aparece Teresa entrando por la puerta, la cámara la acompaña hasta introducir al hombre en el encuadre, ella se inclina para besarle la mano y tras ello levanta la vista sorprendida, la cámara desciende hasta la mesa donde se encuentra el arma: “¿Conocéis esa espada?”, pregunta el padre mientras comienza una pieza musical en tono sombrío. “Fue de mis antepasados. Mi padre se la dio a mi hermano Antón”. Coge la espada y llevándose la empuñadura a la mejilla pregunta cerrando los ojos: “¿Dónde murió?”. “*En ñaquitos, como buen español y buen cristiano*, y en mis brazos. Antes de acabar me rogó que os trajera su espada, y esta bolsa de oro. No tenía más bienes en la tierra”, responde el religioso. Teresa sigue conversando teniendo la espada entre sus brazos, y pregunta si su hermano sabía de sus obras. “Hasta el *Concilio de Trento* ha venido a daros la razón, a vuestro propósito y a vuestros hechos. Los sabios teólogos allí reunidos *han acordado implantar la más severa austeridad en las órdenes religiosas. Este convento, se anticipó a su decisión*, escuchasteis a Dios primero que ellos, madre. Cuando vuelva a las indias...”. “¿Pensáis regresar?”, pregunta la futura santa. “Mi misión está allí ¿Cómo voy a quedarme sabiendo que ahora mismo nuestros hermanos mueren y yo no estoy con ellos”. Los violines han ido ganando fuerza en la música que se ha vuelto algo nostálgica. Teresa habla: “Os comprendo, id con Dios”. Dice el fraile: “Sólo siento que vuestro hermano...”. “No sintáis nada —interrumpe Teresa—, y marchad a prisa ya que os espera. A mí también me espera, porque *en España también hay mucho por conquistar* [...] Por formar allá cristianos nuevos, se nos tuercen acá cristianos viejos”. Sonido de trompetas, alza el rostro: “*Yo también voy a conquistar*”. Despega la espada de su pecho y la mira: “*Pero de la espada, me sobra la hoja que es la muerte, y me sobra con la cruz que es la vida. Con la hoja se conquistan reinos y*

*grandezas que acaban. Con la cruz quiero contestar yo cosas eternas.* Desde hoy no me limitaré a esta sola fundación, id en paz Fray Alonso, que el señor nos ayude”, sentencia besando la empuñadura con la música in crescendo de trompetas (86:44).

Sorprende el estatismo y la fuerza visual de esta secuencia, en la que la inmensa mayoría de los planos enfocan sobre la monja con la espada sobre el hábito y la empuñadura en cruz a la altura del pecho de tal forma que el mensaje combativo y religioso del texto queda reforzado visualmente en planos de alto contraste que hace destacar la vestimenta y el rostro de la protagonista, con la ayuda además de la efectividad de la banda sonora que acabamos de comentar. Teresa es identificada como perteneciente a una familia de guerreros y conquistadores, cuyo cometido pretende continuar a partir de otros medios y que coinciden con los ya ensayados en las producciones de Aspa Films. Juan de Orduña, por tanto, quiere dejar también su último gran alegato nacional-católico con una de sus actrices fetiche, un argumento completamente legítimo, y un equipo compuesto por el maestro Parada y Mur Oti y José María Pemán como guionistas. La película tuvo el reconocimiento deseado, en cuanto a la clasificación y subvención obtenida, pero su éxito en taquilla fue menor del esperado<sup>48</sup> y dejó al descubierto que el cambio de ciclo que sufría el régimen afectaba directamente también al gusto de los espectadores inmersos ahora en la moda del cine con niño que, como demostró *Marcelino pan y vino*, o había encontrado nuevas formas de difundir los valores religiosos.

El productor Pedro Masó encontró con el éxito que le supuso *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962) otro filón desde el que promover estos mismos valores a través de una narrativa complementaria a la del cine con niño. La familia católica española se convertía ahora en argumento privilegiado de un nuevo tipo de comedias que trataron los problemas que el desarrollismo planteaba a la institución privilegiada de una de las tres “unidades nacionales” sobre las que se construía la democracia orgánica: familia, municipio y sindicato<sup>49</sup>. En consonancia con esta concepción de la “participación” ciudadana de la sociedad, el cabeza de familia tomaba aquí un papel que en el cine con niño correspondía a los representantes de la Iglesia. La autoridad moral, ejemplar, era aquí dominio del *paterfamilias*, el encargado en este tipo de filmes de velar por el respeto de la tradición y los valores cristianos ante la inestabilidad moral que entraña la vida urbana. Miguel Ángel

---

<sup>48</sup> 1.476 espectadores, muy lejos de los más de 20.000 que tuvo *La gran familia* de Fernando Palacios ese mismo año según los no muy fiables datos de la base de datos del Ministerio de Cultura.

<sup>49</sup> RODRÍGUEZ-CARVAJAL, 1967: 77-78.

Huerta Floriano y Ernesto Pérez Morán por un lado<sup>50</sup> y Vicente J. Benet por otro<sup>51</sup>, llaman la atención sobre esta temática, cuya máxima expresión sería el abuelo de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), interpretado por Paco Martínez Soria, que sirve como contrapunto cómico a la vida disoluta de la familia a la vez que como garante del respeto de la tradición y finalmente de la superioridad moral de su actitud. Masó depuró el modelo de *La gran familia* y *La familia y uno más*, donde la promoción del modelo “pronatalista” se sitúa en el marco de la familia católica y practicante, puesto que en ambas se muestra a los niños rezando antes de dormir, asistiendo a misa y donde la simbología religiosa no falta del espacio íntimo del hogar según el modelo que Vadja trabajó en sus obras con Pablito Calvo (véase apartado 5.7. “La mujer ingenuamente bondadosa”).

Con el nombramiento y las reformas de García Escudero, este tipo de cine compartiría importancia para la Administración con las cintas que pudieran renovar la imagen de España en el exterior a través de su concurso en festivales internacionales. Los directores de la Escuela Oficial de Cinematografía aportaron una importante renovación estética y estilística al conjunto de la producción nacional a través del establecimiento de unos estándares de exigencia formal y temática que actuaron como referentes. Parte de la producción más comercial quedó al margen de este movimiento, pero también existía una producción cuyo mensaje conservador, y en este caso religioso, pretendía competir con el NCE tanto en público como en subvenciones y premios. Uno de los recursos fue el establecimiento de co-producciones internacionales que permitieran rebajar costes a la vez que beneficiarse de la experiencia de países como Francia e Italia, alcanzando un público más amplio.

Con la tardía incorporación de España a la cooperación cinematográfica en el ámbito europeo, derivado del Plan Marshall y el Tratado de Roma, nuestro país comenzó a establecer lazos con las productoras de los vecinos europeos, alcanzando datos significantes en los años 60, cuyo pico coincidirían con uno de los años clave en la legitimación exterior del régimen, 1965, año en el que un 40% de las producciones españolas eran resultado de este tipo de colaboración<sup>52</sup>. Entre ellas se estableció también en esa década un tipo de cine promotor de valores religiosos. Ya desde 1956 se había establecido la “Semana de Cine Religioso de Valladolid” dando entrada al año siguiente a producciones internacionales,

---

<sup>50</sup> HUERTA FLORIANO y PÉREZ MORÁN, 2012: 331-372.

<sup>51</sup> BENET, 2012: 323-326.

<sup>52</sup> PARDO, 2007: 134.

incluida la primera coproducción proyectada en el festival, *Magdalena* (1953. Italia-Francia), del “reciclado” Augusto Genina. En los años 60, coproducciones como *Bernadette de Lourdes* (Robert Darène, 1960. Francia-Italia) o *Noche de verano* (Jorge Grau, 1963. España-Italia), por ejemplo, recibieron el reconocimiento del jurado. El esfuerzo diplomático del régimen comenzaba a dar resultados en el campo cinematográfico, y productores como Vicente Escrivá aprovecharon la oportunidad, estrenada con la producción de *Dulcinea* (Vicente Escrivá, 1962. España-Italia-RFA). En esta línea habría que situar la coproducción hispano-italiana *Encrucijada para una monja* (Julio Buchs, 1967), premiada también por el SNE y declarada de Interés Especial.

En este revival misionero se nos cuenta la historia de una misión en el convulso Congo-Leopoldville de los años 60. La violación y el embarazo que sufre una de las hermanas se convierte en el argumento central donde ella tendrá que decidir entre ser madre o continuar con el hábito religioso cediendo su hijo a una institución de la Iglesia. En el filme los personajes resultan planos y son presentados de manera simplista y maniquea, del mismo modo que se presenta el conflicto entre los belgas y sus antiguos colonizados. Las monjas, y en particular la protagonista, Sor María, a ojos de los evangelizados no son como los otros blancos, sino que quieren a los africanos (9:30). Ella deja incluso la misión aún a riesgo de ser atacada por los revolucionarios para atender a una mujer enferma, pues al contrario de lo que le dice el niño africano que le pide ayuda sí le importa la vida de los negros (15:00). Siendo en esa salida cuando la fuerzan, la secuencia en la que la monja es perseguida se compone a base de contrastes entre ella, blanca, con el hábito del mismo color, y los milicianos, negros con el torso desnudo y pantalones marrones. Abundan los zooms sobre el rostro para enfatizar las emociones tan comunes en el cine de serie B de la época, y el crimen se sugiere a partir de la sombra del africano que se sitúa sobre la monja en el suelo antes de realizar un barrido de cámara ascendente (21:40). El resto de la acción se sitúa en la capital belga, donde reside la familia de ella, perteneciente a la alta burguesía. La hermana menor, que desde el principio de la película (7:10) es presentada como un personaje egoísta y superficial, llega a sugerir el aborto ante la vergüenza para la familia, lo que al ser secundado por el otro hermano le vale una bofetada por parte del padre (79:00). Para salvar su honra, un médico amigo de la familia, residente en Bruselas, y como ellos perteneciente a la alta burguesía, se le ofrece en matrimonio hacia el final del filme (87:45). Ella le responde que no puede entregarse en cuerpo y alma, y que mientras viva será “monja, con hábito o sin él”. La película, sin embargo, se cierra de una manera lógica pero bastante poco ortodoxa para el público católico al que se supone dirigida, pues ella decide ir

a otro país a ser madre soltera divulgando la fe de Cristo (92:00). En la última escena, un picado sobre la nave central muestra a María arrodillándose ante el altar de la iglesia. La música que acompaña es un coro del Ave María, María se levanta y sale por la parte inferior del cuadro antes que aparezca el letrero “Fin”.

Como profundizaremos en el siguiente apartado, la honra de la mujer constituyó uno de los elementos centrales del mensaje religioso de estas películas, que por estos años estaban sufriendo un proceso de renovación del lenguaje, del que formó parte el cine de la “Tercera Vía”. Nos fijaremos en *Españolas en París*, el primer éxito reconocido de este movimiento que cuenta la historia de la joven Luisa de Sigüenza (Ana Belén) que llega a París para servir como “femme de chambre”. Ya en sus primeras tareas se nos muestra como una joven creyente pues reza para que le salgan bien los huevos pasados por agua. La religiosidad de las mujeres españolas es un elemento de contraste con los personajes franceses del filme, como en esa misma escena en la que “Monsieur Lemonier” (Pierre Vernier) le intenta explicar que para que vuelva la electricidad no hace falta rezar, ella murmura “no soy tonta” haciendo el primer guiño de varios que se presentarán al espectador español. Otra de las criadas, Francisca (Tina Sáinz), por ejemplo, va a comulgar los domingos acompañada por Isabel, como señala al ser invitada a desayunar churros con las otras compatriotas (17:51).

Luisa es seducida por otro español que trabaja en la capital francesa a pesar que este le confiesa tener novia en Madrid. El momento en el que ella se enamora de él es enormemente simbólico, con una puesta en escena es el museo de cera Grévin de París, acompañado por música inquietante y con la figura de Mao como última estatua de la secuencia. Emilia (Laura Valenzuela) la previene contra las artes de este chico y alerta a sus colegas de profesión (44:39): “Hace cinco años encontré al amor de mi vida, él me lo explicó muy bien: me dijo, vámonos a Francia, es el país de la libertad. Nos casaremos por lo civil, emprendaremos una nueva vida. Pero a los dos meses se acabó el dinero, él se volvió a Sigüenza, su mujer le perdonó y allí no pasa nada. Pero aquí sí, yo me quedé sola en el país de la libertad con mi experiencia de mecanógrafa que no me sirve para nada”. Es el primer aviso ante lo que puede conllevar las actitudes licenciosas. Otra de las sirvientas es más explícita: “Es que los hombres sólo piensan en divertirse”, sentencia. “Eso díselo a Isabel — advierte Emilia— ese desgraciado lo único que quiere es acostarse contigo. No pierdas el tiempo con él, ni con ningún español de los que están aquí”. “Ni con ningún francés que aquí todo es muy bonito, pero luego hay que volver a España”, añade la siguiente “bonne”.

Como es previsible, Isabel se queda embarazada (65:07), como le anuncia su médico a lo que ella responde: “Pero si no estoy casada”. “Casada o no, en Francia tiene los mismos derechos”, añade el doctor, usando el mismo recurso que al principio del filme. En realidad no es una cuestión de derechos, sino de honor, y de ahí la aflicción de Isabel. El médico, como los señores Lemoine, parece no entender este pesar, y de hecho todos ellos actúan de manera condescendiente a lo largo de toda la película, lo que bajo el prisma de la nueva problemática hace situarse al espectador de manera unívoca en la posición de la protagonista.

De manera aún más evidente se hace este llamamiento a la toma de posición del espectador cuando tras decir su novio que no piensa abandonarla le lleva a realizar un aborto clandestino. Cuestión muy debatida en la Francia del momento, el acto aparece retratado siguiendo la iconografía goyesca y acompañado con una música de cuerda y viento de sonidos agudos, añadiendo misterio, fantasía y angustia a una escena donde las frases son aisladas y cortas. Las mujeres encargadas de realizar el aborto aparecen de negro, lavando el instrumental y hablando en un principio únicamente entre ellas (80:10). Si bien el novio es quien la obliga a hacer el aborto, son ellas las que aparecen como los personajes indiscutiblemente malvados del filme. En un primer plano en contrapicado que alarga los rostros de las mujeres le repiten: “no te pongas nerviosa, enseguida acabamos”. “Vamos, niña, tranquila ¿Quieres volver al pueblo con un niño en los brazos?”. La música va subiendo de tono “Si te vas a quedar como antes, *tontita*” [figs. 23 y 24]. Isabel se levanta de la mesa repentinamente y las expulsa gritando, llamándolas brujas, al igual que a Miguel, a quien empuja fuera de la habitación. La angustia y el desasosiego de la escena, en la que la chica comienza a romper los utensilios de las mujeres alcanzan su punto álgido cuando durante un buen rato suena un teléfono. La música y el ruido desaparecen cuando finalmente Isabel en un correcto francés recoge el recado y al colgar mira fijamente a la cámara con determinación. Con la canción de Paco Ibañez “Palabras para Julia”, las últimas tomas muestran a la mujer, primero paseando sola por París, luego con el hijo de los brazos. De esta manera la protagonista del filme termina, llamativamente, como la monja de nuestro anterior filme, siendo una madre soltera fuera de su hogar para huir del juicio y condena moral de sus vecinos.

Bajo la fachada de cosmopolitismo y una sutil crítica a las condiciones de trabajo en España se esconde un mensaje profundamente conservador y trufado de clichés, por el que la sociedad materialista parisina corrompe a jóvenes como Isabel que, como dicen los invitados españoles que tienen los señores Lemonier, luego no quieren trabajar en el país.



La moraleja a extraer es que más vale ser humilde y honesto que darse a la vida licenciosa y materialista que lleva a la pérdida del honor y la sobriedad característica de nuestro pueblo. La pena por este tipo de actitud es la soledad en un país extraño y hostil, lejos del amor de la familia. La cuestión de la interrupción voluntaria del embarazo fue un campo de batalla en el que se emplearon a fondo los sectores religiosos conservadores españoles (y europeos), y que tuvo su reflejo en filmes con títulos tan explícitos como *Aborto criminal* (Ignacio F. Iquino, 1973) o *Abortar en Londres* (Gil Carretero, 1977).

El honor de la mujer como salvaguarda del orden social es un mensaje, que pese al cambio en las formas, se mantuvo constante en el cine privilegiado por la Administración. Las relaciones de género, por tanto, fueron el objetivo primordial de la propaganda religiosa en la industria cultural española. La visión patriarcal de la sociedad y la obsesión por el mantenimiento de la sociedad tradicional encontraron en el cine un objeto de consumo en el que las mujeres constituían un espectador privilegiado. Por tanto un análisis del mensaje religioso en el cine no puede dejar de lado la importancia de los roles, actitudes y estereotipos que el nacional-catolicismo predicaba para los dos sexos.

### **5.3. El machismo proyectado**

Una de las preocupaciones más evidentes y duraderas del franquismo sería el del rol de la mujer en la nueva sociedad que se pretendía construir. Si el rol masculino tradicional había sido ligeramente desestabilizado durante los años de la República, el estallido de la Guerra Civil había llevado a grandes partes del país una nivelación de las relaciones de género inéditas hasta entonces. Muchas españolas combatieron junto (o frente) a los hombres como iguales y muchas otras se pusieron al frente de los negocios que de manera forzada o voluntaria habían dejado sus padres o parejas. Este imagen de mujer liberada del yugo patriarcal no podía resultar más inquietante para la dictadura militar que desde los primeros meses de contienda ya establecieron instituciones en las que encuadrar a las mujeres, como la Sección Femenina o el Auxilio Social, a las que por cierto se dio constante publicidad a través de las revistas, así como en varios números del Noticiario Español. En el mismo hilo, el noticiario servía para descalificar a la mujer republicana como ocurriera en el número 8, durante el cual al aparecer una miliciana lanzando una arenga en público, se le superpone la imagen y el sonido de una gallina cacareando, imagen que se adscribe a todo tipo de mujer que luche por sus derechos como veremos ocurre todavía en 1974. La mujer debía conocer su rol en la sociedad, y el cine, por ejemplo, nos puede servir para calibrar qué tipo de actitudes se esperaban de ellas: la mujer rebelde, a menudo artista, que tras dar

muestras de su genio y arte genuinamente español, termina irremediablemente casada con un pudiente caballero; la casta joven que ayuda mediante su virtud a la vuelta al orden social alterado por las pasiones; la mujer burguesa....

En este apartado, de necesaria extensión, vamos a poder comprobar la tremenda variedad de discursos relativos a la identidad de género, que sin embargo, y como ocurriera con las diferentes sensibilidades políticas que constituían la coalición franquista, tenían en la religión católica un denominador común que nos permite analizarlos bajo el mismo prisma. La adscripción de las identidades de género y sexuales se basaba en una clara división deudora de la política totalitaria de los primeros años de la dictadura. La división público-privado, cultura-naturaleza, sociedad-intimidad que ocupó el debate de la antropología de género durante los años 80, se adscribe aquí con una facilidad pasmosa al discurso franquista. La mujer debía permanecer en el hogar, fiel a su responsabilidad como madre y como esposa, en ese sentido debía restar pasiva y garantizar el orden familiar. El hombre en cambio tenía en su labor productiva el peso del orden social que la sociedad corporativista demandaba. El rol de género correspondía a la propia estructura del mismo acto sexual en el que indefectiblemente el hombre adoptaba el papel activo y la mujer el pasivo.<sup>53</sup>

La destrucción que había causado la Guerra Civil y la previsión de dificultades económicas ligadas al desarrollo de la Segunda Guerra Mundial habían puesto en primer plano la necesidad de reconstruir la nación desde la propia demografía. La maternidad se convertía ahora en una necesidad, en un servicio a la patria que contaba con la moral católica como garante de que ese servicio se encuadraba en la institución familiar, siendo este uno de los primeros y más importantes mensajes en este sentido. Siguiendo el mismo esquema, la mujer pasaba a convertirse en un menor de edad, bajo la tutela de su padre o marido, según su situación. El Estado en nombre de la moral cristiana, y el cabeza de familia en el del primero se encargaban de fiscalizar el rol que a la mujer le correspondía en la sociedad y que su comportamiento se ajustara al mismo. De esta manera, a través de publicaciones, retransmisiones y espectáculos, todos ellos debidamente controlados por los mecanismos de protección y censura, se impuso un modelo de feminidad y masculinidad normativizada. La biopolítica de la reproducción exigía de la mujer la dedicación exclusiva a las tareas domésticas, a reconfortar al hombre y a estar disponible para satisfacer sus necesidades<sup>54</sup>. Destaca la consistencia de estos discursos a lo largo de todo el periodo estudiado, especialmente frente a las nuevas tendencias y estilos de comportamiento que

---

<sup>53</sup> BERTHIER, 1998: 64.

<sup>54</sup> PRECIADO, 2008: 66.

habían traído la apertura económica de los años 60. Los medios de producción cultural si bien dieron visibilidad al trabajo femenino a partir de entonces, no dejaban de insistir en la necesidad de supeditar este trabajo —ése sí, remunerado— a la maternidad y cuidado del hogar<sup>55</sup>.

Para guiar nuestro análisis de estos discursos en el cine nos fijaremos en los distintos personajes y temas que se repiten a lo largo de la producción premiada y protegida por la Administración. No pretendemos ser exhaustivos, y sin duda hay roles que se escapan a nuestro análisis tales como la abnegada y austera ama de casa interpretada no pocas veces por actrices de un fisionomía singular (la madre en *Huella de Luz* en *Surcos...* o en *¿Un ángel pasó por Brooklyn?*), la madre ausente, que fue el motor de la acción de gran parte del “cine con niño” o la famosa “chica yeyé” de los sesenta. Simplemente, pretendemos llamar la atención sobre aquéllos que nos parecen se repiten más entre las películas premiadas por el régimen, y que, por lo tanto, ocupan un lugar privilegiado en las estrategias propagandísticas y de legitimación del mismo. Esta repetición e insistencia sin duda tuvo su efecto en la sociedad de la época, y la persistencia de estos mensajes en el tiempo resultan evidentes ante, por ejemplo, el premio que recibió en 1973 la película *Aborto Criminal*, o la muy reciente polémica aprobación de la reforma de la ley del aborto a propuesta (por segunda vez) del Partido Popular que contó con la oposición (por demasiado permisiva) de cuatro diputados de su propia bancada.

#### 5.4. La contraposición de roles

Recurso privilegiado del melodrama y la comedia, en las películas más maniqueas del periodo estudiado esta confrontación es ab-usada de manera casi grotesca a partir de la presencia de dos roles abiertamente contrarios adscritos a dos mujeres y se repite a lo largo de toda la cinematografía. Las costuras de este relato se hacen especialmente evidentes en las películas más ideológicas. Una de ellas, *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), de declarado espíritu anticomunista, como detallamos más adelante, plantea al lector la contraposición de la figura de Irene (Maria Piazzai), la novia polaca del protagonista, fría, seductora y convencida comunista, con Mónica, prima del mismo, maternal, comprensiva y —particularmente importante— cristiana y española. Irene muestra su compromiso con el partido, que está por encima del amor que siente por Diego (Paco Rabal): “no hay ni tú ni yo [...] Tú te debes a otra cosa [...] Tú mismo eres débil, porque piensas” (19:20). Mónica, de hecho, nos aparece ya en la siguiente secuencia, aunque su psicología no nos es introducida

---

<sup>55</sup> MUÑOZ RUIZ, 2003: 104.

de manera tan súbita ni detallada al inicio del filme, si bien es cierto es que ella muestra una ternura y servilismo por él que la recubren ya de una pátina maternal que la acompañará toda la película. Ella es la encargada de llevarle la cena a su cuarto en su primera noche en España, bendecir la mesa en la comida que hacen todos juntos al día siguiente (30:17) e introducirle a sus antepasados a través del álbum de fotos familiar.

Hacia a mitad de la película, cuando ya está establecida la bondad intrínseca de Mónica, ella y Diego asisten a la simbólica función de María Dolores Pradera, que a ritmo de bolero canta: “Yo sé que *volver es vivir otra vez, comenzar a querer*. Yo sé que volver es soñar con el alma lo que pudo ser. Yo sé [...] que es sufrir otra vez, para *aprender a amar*, para poder *querer lo que era nuestro ayer...*” Diego, por tanto, debe aprender a querer lo que es, su esencia, lo que tanto le costó dejar cuando era niño y se negaba a subir en el barco que le llevaría a Rusia, y que ahora toma la forma de una mujer española, Mónica, que forma parte de su familia de sangre y también nacional. En esta escena ella aparece bella pero casta, con un ligero escote. Por primera vez aparecen solos, el padre ha tenido que irse a Barcelona, y ya en la siguiente escena están bailando muy de cerca cuando Mónica le pregunta por Irene: “A ti te daría frío conocerla y ella no podría entenderte”, le responde. “Sin embargo, creo que le falta algo tuyo”, dice, en lo que significa el punto de inflexión de los sentimientos del protagonista, que irán cada vez más decantándose del lado familiar. “¿La quieres mucho?”, pregunta Mónica, a lo que responde serio: “Es otra forma de sentir. Ella no quiere más que sus ideas porque la educaron así. Luego puede aceptarme a mí o a otro”. Primer plano de Mónica, que pregunta con los ojos abiertos: “¿Qué tengo yo que quisieras ver en ella?”. “*Tú puedes pertenecer a un hombre de un modo absoluto. Quiero decir, que él podría mandar hasta en tu pensamiento*”, responde, la imagen vuelve a poner a los dos en el mismo plano medio. “¿Y ella no lo cree así?”. “No podría entenderlo nunca”, responde Diego, a lo que su prima concluye: “Ahora ya sé lo que te pasa. Estás solo, Diego. No tienes ni siquiera un recuerdo para creer en él”. Esto es, a Diego lo que le falta es el amor, comenzar a querer como dice la canción del principio de la escena, Mónica, cuyas muestras de cariño desde el inicio del filme no hacen más que confirmar su disposición. Es la solución a esa soledad fría que el personaje principal sufre desde que aterriza en España.

Ante la siguiente crisis de identidad de Diego, por la que tiene que matar a un camarada comunista, encuentra consuelo también en la conversación con su prima, a la que confiesa su soledad. “Me tendrás a tu lado, si me necesitas. Entre los dos iremos borrando poco a poco aquella vida triste que no es la tuya, Diego” (69:00). Mónica significa familia, compañía, frente a Irene que significa la soledad de una causa sin sensibilidad para las

emociones de los hombres. Precisamente la siguiente escena es en la que hace por segunda vez su aparición Irene, bella y maquillada, para recuperar a Diego, no para ella, pues sus sentimientos parecen no existir, sino para la causa comunista: “Yo sigo siendo la misma”, le advierte su novia. Él no; Diego ha vuelto a sentir el amor de su familia, de la defensa que de él ha hecho su padre y del cariño de su prima, y difícilmente tiene vuelta atrás. Ante este peligro, Irene y el superior Goeritz viajan a España para pedirle una prueba de su lealtad a la causa: tender una trampa a su padre que acabará con su vida. Nuestro protagonista duda e Irene aparece ahora más seductora que nunca (67:57).

Música tensa e iluminación baja, plano medio de Diego acercando el puño a la boca en ademán pensativo y torturado. Irene aparece por detrás. Sólo vemos su sombra: “Yo pude dejarte sólo, y he venido”. Se acerca sentándose en el reposabrazos de la silla a su derecha y posa las manos en sus hombros, le acaricia con la izquierda la cabeza mientras continúa: “No sé cómo hablarte, pero es necesario que me entiendas. No se puede retroceder, porque todo se volvería contra nosotros”. Con la otra mano le gira la cabeza hacia ella, primer plano de ambos, y ella continúa: “Recuerda: *no eres más que un soldado, y para ti todos los enemigos son iguales*. Es como disparar contra la niebla”. Apoya su cabeza contra el hombro de Diego: “*No se ve a nadie, no se conoce a nadie*. Si no vas contra ellos, ellos irán contra ti. Si supieran a qué has venido, tu padre te dejaría solo, y con razón ¿comprendes?”. Primer plano del rostro de Irene: “*No es un crimen como estás pensando, es que ellos están fuera de nuestra ley como nosotros estamos fuera de la suya*”. Primer plano de Diego mientras sigue hablando ella: “No entiendo cómo has podido olvidarlo”. “Sé todo eso pero no basta”, responde él, y de nuevo el mismo primer plano de la mujer: “Es que no puedes elegir. Si no tuvieras a tu favor tantas cosas, tu indecisión sería muy grave. Date cuenta de que estoy intentando salvarte. Goeritz está aguardando. Hasta hoy no le vi esperar nunca”. “No podré”, dice él, mientras la cámara vuelve a incluir a los dos en el plano: “Yo sé que lo harás —continúa ella—; *ahora te lo digo por otra razón. Te quiero para mí y no quiero que nos separe nada*. Por eso pudiendo quedarme en Italia estoy contigo. Porque presentí que ibas a vacilar como lo has hecho. No sólo tú estás en peligro, sino yo también”. Se torna hacia él, se miran: “¿Qué decides?”. “Tú tienes razón” contesta antes de besarla (80:00). Toda la escena está siendo presenciada en la distancia por el comisario comunista de quien Irene es mero instrumento. De hecho, sus verdaderos sentimientos, frente a lo que dice al final de la secuencia, se desvelan poco después al perder de vista al torturado comunista a quien deciden abandonar, junto a Goeritz, mientras preparan su huida hacia París.

Se pueden extraer varias interpretaciones de esta sugestiva secuencia, pero lo innegable es la identificación de la figura femenina con el pecado seductor, con la sexualidad latente vestida de manipulación política que intenta que Diego cometa un crimen contra natura, y que sólo es comprensible dentro de la lógica comunista de la guerra contra la Policía franquista. Como no podía ser de otra manera, el amor es quien triunfa en esta tragedia —que no en su original obra de teatro, donde muere el protagonista— con el arrepentimiento de Diego y su último esfuerzo por salvar a su familia de la trampa de los comunistas que él mismo ha ayudado a tejer. Tras evitar la muerte de su padre, Diego recibe un disparo de bala que no consigue acabar con su vida, pero que le convence definitivamente de que el amor que siente por su familia no ha podido ser borrado por la propaganda comunista ni por la manipulación de la fría Irene.

En *Teresa de Jesús* (Juan de Orduña, 1961), la vida dedicada a la oración y la fundación de nuevos conventos de Teresa de Ahumada se compara con la de la princesa de Éboli, siguiendo supuestamente el relato histórico. El amor de Teresa con Dios, rechazando a los hombres, contrasta con la disoluta vida de Ana que aparece hacia la última media hora de la película, en la recepción que ésta le ofrece a la monja para pedirle la fundación de un monasterio en Pastrana. Como a lo largo de toda la película, el blanco y negro del hábito de Teresa, filmado con muy poca profundidad de campo (lo que realza el rostro casi de manera única de las cualidades físicas de la actriz), contrasta profundamente con la presencia de la princesa, que ya en esta primera aparición (96:11) viste un lujoso vestido ajustado, que realza ostentosamente su figura, con un complicado peinado con tocados brillantes, grandes pendientes y los labios pintados. Ana es la imagen del exceso, ya que pide incluso a la madre que adorne el locutorio con tapices y la iglesia: “muy dorada” y los reclinatorios de terciopelo...” Vemos en la imagen cómo incluso el hábito le queda ceñido y tiene los labios pintados y sombra de ojos perfectamente visibles para el espectador. Teresa, cuyo rigor y voto de pobreza han sido copiados hasta por el Concilio de Trento (84:15), no tarda en enfrentarse con la aristócrata, en lo que supondrá uno de los últimos relatos del argumento. Ana, una vez en el monasterio, “da fiestas en su celda, prefiere en ellas a damas y caballeros. Hace música para ellos. Come manjares, bebe vino... y manda al bufón que la divierta. Además la visita un importante personaje” (113:04), como le relata escandalizada otra hermana. La casta Teresa entonces no tiene otra solución que partir y continuar su labor de fundación, pese a lo cual no perderá de vista a la rencorosa aristócrata que en la película es culpable de los procesos e injurias que sufre la fundadora de los conventos de las Carmelitas [fig. 25].

Lógicamente, este recurso se seguirá utilizando a lo largo de toda la cinematografía franquista, formando parte también del proceso de remodelado del discurso que supuso el cine del desarrollismo. Ya en *Encrucijada para una monja* vimos como la actitud de la hermana, Lisa (Mara Cruz) servía de contrapunto para reforzar la santidad de María, muy en el estilo de la anterior cinta comentada. Igual que en *Teresa de Jesús*, la austeridad de María contrasta con la vida de lujo que lleva su hermana quien, además disfruta de la vida nocturna y se queja de “lo difícil que es cazar un hombre” (46:50). Del mismo modo, en *Españolas en París*, el personaje de Emilia aparece desde el principio como una mala influencia para la ingenua Isabel, pues en la entrevista de esta última pide un vaso de whisky y se muestra durante todo el filme coqueta y seductora. Como parte del gancho para atraer al espectador masculino, Valenzuela es una de las protagonistas de la trama, y aparece en bikini junto a una máquina de bronceado portátil en su habitación, ya que “hay que estar morena por lo que pueda pasar” (18:05). La escena crea una expectativa de acuerdo con lo sugerente del título que se verá frustrada, pues la toma simplemente sirve para mostrar el carácter del personaje, y que a propósito o no, plantea un diálogo con la represión sexual del espectador español.

En este sentido, en el filme estrella de la “Tercera vía” se retoman las figuras reprimidas de las comedias sexis, para lo que incluso se acude a José Luis López Vázquez o a su versión renovada, José Sacristán, en el papel de turistas españoles en la capital parisina. El primero protagoniza una escena en la que se toman las convenciones del popular género: vestido con un batín de señora, intenta manosear a la atractiva Emilia en un guiño a ese tipo de espectador: “no has oído hablar de la austeridad española, pues eso soy yo, un austero” (63:00), mientras que el papel de Sacristán se alinea con la nueva expresión de esa frustración representando al joven tímido cuya vida sexual con su novia es inexistente. En ambos casos caen prendidos de la belleza de Emilia, que se hace pasar por una mujer de la burguesía francesa para lograr regalos y, en el fondo, algo de cariño. Su personaje resulta uno de los más tristes del filme, cuyo destino se asemeja al de la protagonista: al renunciar al matrimonio tradicional e intentar adentrarse en un estilo de vida “moderno” y sofisticado, su destino queda ligado a la soledad y la pérdida de valores.

Las tipologías de género, como acabamos de ver, resultan imprescindibles para la creación de una expectativa en el espectador, que bien se puede cumplir o bien puede dar un giro, enriqueciendo la trama. La mayoría, sin embargo, responde a caracteres planos y bien delimitados cuya alteración a lo largo del filme resulta bastante improbable. Los roles debían quedar bien definidos para, siguiendo el esquematismo de muchas de estas

películas, plantear el mínimo de desviación posible en su interpretación. Jo Labanyi y otros ya demostraron como esta rigidez lleva muchas veces a mensajes equívocos que quedan abiertos a la interpretación del espectador, no siempre del modo deseado por el realizador<sup>56</sup>.

### 5.5. La mujer manipuladora

Carácter habitual en las películas favoritas del régimen, generalmente artista o de buena familia, guapa y caprichosa, la mujer consigue manipular a hombres de poder para conseguir sus objetivos. Su actitud fría pero seductora se presenta como un peligro para los hombres y como una garantía de final trágico para las mujeres. Los ejemplos abundan en la filmografía más ideológica, como acabamos de ver en la actitud de la novia del protagonista de *Murió hace quince años*, la princesa de Éboli en *Teresa de Jesús* o la Emilia de *Españolas en París*. Sin excepción todas son presentadas en un entorno urbano y cosmopolita, como encarnación del peligro moral de las ciudades, cuyo retrato más ácido sería el que Nieves Conde realizó en *Surcos*, que inspirada en la obra maestra de Florián Rey, *La aldea maldita*, retoma la idea del peligro urbano, como bien representa el cartel del filme [fig. 26]. Estudiemos la imagen arquetípica que hace el director aragonés en su segunda versión, realizada ya bajo la dictadura franquista, para poder apreciar el alcance de esta figura en la historia de la cinematografía española.

En ella, esta mujer es representada por la amiga de Acacia, Luisa (Victoria Franco), que aquí también la influye para abandonar el pueblo. Desde un principio es el personaje cuya psicología queda más clara (junto con la sobriedad de Juan Castilla), y se presenta bajo una óptica negativa. Tras una secuencia inicial (3:36) donde el pueblo está de celebración, la cámara hace un zoom sobre la casa de los protagonistas para encadenar con el siguiente plano. Ya dentro del hogar, Acacia baja las escaleras con el niño, la cámara desciende con ella, y vemos que la mira un hombre en la escalera. El siguiente plano tiene la cuna como elemento central y una mujer que la prepara. El padre del niño, Juan, aparece para preguntar por los mozos antes de ir por agua, y Luisa entonces ofrece su ayuda a Acacia para servir. Ésta recuerda que “hoy no podemos servir más que los amos de la casa”. La cámara enfoca al padre que levanta los ojos cuando Luisa contesta: “¡Uy, que costumbres más raras tenéis en este pueblo!”, antes de ser *llamada por un grupo de hombres* (los criados a los que sirve el vino el padre) que desde una mesa le dicen que beba un vaso con ellos, a lo que ella responde: “pero ¿dónde está el vino?”, provocando la risa de ellos y revelando su gusto por

---

<sup>56</sup> LABANYI, 2002: 42.



la diversión. Juan, que presencia la escena de lejos, pregunta a Acacia: “¿Por qué está aquí esta mujer?”, y la invita a irse de la casa tras mirarla mal y decirle que sólo se va a servir a los criados. Ambos ocupan ahora el centro de la imagen: “Eso quiere decir que estorbo”, responde Luisa de manera altiva, a lo que añade el padre con el ceño fruncido: “tómalo como quieras”. Luisa se despide de Acacia y de los hombres a los que les dice que verá “en el baile”.

Su siguiente aparición es cuando *intenta convencer a Acacia de ir con ella a la ciudad*, puesto que Juan se niega a que ella y el niño abandonen la aldea a pesar de las demandas de ella (25:33). La música comienza a aumentar en dramatismo cuando Acacia, desesperada, corre detrás de la caravana, mostrada desde un impresionante contrapicado. Grita lo lejos hasta que llega al lado de una gran cruz y lanza una última llamada a su marido. Otro plano aéreo de la caravana alejándose precede al llanto junto a la cruz de la protagonista. El contraste que se plantea aquí no deja de ser evidente: enseguida aparece Luisa en un carro llamando a Acacia; ella levanta la vista y corre hacia su amiga. La cámara, sin embargo, no filma la carrera de la mujer, sino que sigue fija en el crucifijo antes de encadenar con el plano en el que se sube en el carro tras los gestos de su amiga. Un campesino entre la tierra baldía, abatido, cierra la secuencia —y el capítulo— junto con la cruz tomada también desde lo alto. Aquí el relato contrasta con la versión de 1930, en la que Juan es encarcelado por un enfrentamiento con el terrateniente y Acacia pide permiso al abuelo para poder partir a Segovia (Salamanca en la nueva versión). Ella se va en contra de su voluntad, y los gritos que “se perdieron entre el ruido de las carretas” son los del prisionero Juan. No es que el honor de la mujer no sea igual de central para la trama de los dos filmes, es que el contraste entre la actitud de las mujeres, Luisa y Acacia, y la simbología religiosa, es mucho más acuciado en la versión de 1942.

En este momento, Acacia pasa a perder la honra para Juan y su padre, que en la siguiente secuencia hablan sobre ella: “una mujer sola por el mundo, y con mala compañía, no puede hacer nada bueno. Esa pobre criatura... ¡Qué herencia más miserable! *Tantos años conservando entero nuestro honor, para que una mala p...*” (30:52). La acción se encadena con la visita de Juan y sus criados a un “salón de variedades”, en una escena muy parecida a la anterior *Aldea maldita*. Desde detrás de la barra se enfoca un espectáculo cómico. Un travelling a lo largo de la sala registra la entrada de los hombres que ya en la barra piden ocho coñacs. El siguiente plano enfoca de nuevo al espectáculo, se encadena con un plano medio corto de Juan en cuyo hombro se apoya una mujer de la que sólo vemos su brazo. Juan lo mira riéndose, lo acaricia y lo muerde; la cámara se desplaza hacia el rostro de ella,

Luisa, que le exhorta: “bruto”. Otra vez plano medio corto de Juan que cambia la expresión de su rostro, plano de Luisa que aparece asustada al que sigue otro ya con los dos personajes dentro del mismo encuadre. “¿Dónde está la Acacia?”, dice Juan, tirándola al suelo. “¡Cobarde!”, le espeta, antes de salir corriendo, y Juan detrás de ella. En otra sala, Luisa llama precipitadamente a una puerta, Juan la aparta y Acacia abre la puerta. La acción se detiene mientras un zoom muestra a Acacia asustada. Ya dentro de la habitación, ella llora y él la saca del lugar con violencia, para llevarla a la casa.

Lo más preocupante del mensaje en favor del maltrato a la mujer es que el que se dispensa a Luisa se da por descontado y queda en segundo plano por el que sufre la propia Acacia, que en todo caso se lo merece por su actitud licenciosa. El ejemplo de comportamiento que tiene que tomar el hombre ante este peligro se repite, por ejemplo, también en *Surcos*, como analizamos anteriormente, o incluso en los años finales del régimen en los que incluso en cintas del llamado “cine de barrio”<sup>57</sup> como *De profesión, sus labores* (Javier Aguirre, 1970) se afirma que esta respuesta es justificada puesto que este tipo de mujer “parece que lo está buscando”. El padre Quintín de Sariegos, en su obra *Luz en el camino* (1960), confirmaba: “En el 90 % de los casos son ellas las que desperezan la fiera que duerme en la naturaleza del hombre con el ofrecimiento de su cebo apetitoso”<sup>58</sup>.

## 5.6. La honra

Es lo que justifica los malos tratos, ante la vergüenza que supone la censura de la sociedad. Continuando con *La aldea maldita* como modelo fílmico que retomarán producciones futuras, vemos cómo la importancia de la misma recorre todo el filme, así como la presión social, que al verla en la puerta de la iglesia provoca los comentarios de los aldeanos (55:53): “esa mujer es capaz de pisar esta casa, para deshonorarla aún más”, dice una vecina. “La debías echar a pedradas igual que un perro rabioso”, le dice un vecino a Juan. “Si quieres la echamos nosotros”, le dice otro. Juan, queriendo ser igual de misericordioso que el señor, le abre la puerta de la casa “si ella quiere entrar”. Una Acacia atormentada sale de la iglesia con el rostro iluminado y entre los comentarios de unas ancianas, antes de que Juan la escolte para entrar en el hogar. La música, de aire triunfal, acompaña el camino de Juan y Acacia, que levantando la vista ve a su hijo —aparece en plano medio— antes de sentarse y que dos muchachas entren con un barreño de agua y la limpien los pies. Acacia gira su rostro lloroso hacia su hijo, y en una composición

---

<sup>57</sup> HUERTA FLORIANO y PÉREZ MORÁN, 2012: 375.

<sup>58</sup> *Jot Down*, julio 2015 [<http://www.jotdown.es/2015/07/sexo-en-el-franquismo-ii-el-regreso-a-las-tinieblas/>].

inconfundiblemente mariana, Juan se arrodilla para lavarle también los pies. La imagen se funde con un altorrelieve en bronce con la misma imagen, culminando así “el poema cinematográfico” de Florián Rey.

Lugar común durante toda la dictadura, al ateo enamorado de la maestra de escuela en *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), el padre Andrés Manjón le pone en la encrucijada de elegir entre “una mujer decentemente casada ante Dios y ante los hombres, o una concubina despreciada por Dios y la sociedad” (68:48). Y es que ellas, en muchas de estas películas, son presentadas como salvadoras de la honra y hasta de las almas de la gente que las rodea. La mujer modelo en no pocas ocasiones se identifica con el destino de España como salvadora del mundo, y abundan las películas donde las españolas son las encargadas de administrar la moral y corregir las desviaciones espirituales. Los modelos históricos sobre los que se forjaron la mitología nacional-católica encuentran en episodios del siglo XIX con *Agustina de Aragón* y *Eugenia de Montijo*, la conquista del Nuevo Mundo en *Alba de América* o las alianzas matrimoniales en *Inés de Castro* (José Leitão de Barros, 1944), la encarnación en la mujer española de esa abnegación y cristiandad que la patria tiene la misión de diseminar por el mundo.

En *Eugenia de Montijo*, por ejemplo, las protagonistas se ofenden junto con su madre ante el aire mujeriego de Luis Napoleón, por tomarle como “*unas cualquiera*” “*pero no sabe lo que es una mujer española, no cuenta con que la descendiente de Guzmán el Bueno, defenderá tenazmente el castillo roquero de su honra [...]* Se ha creído que eres presa fácil” (33:41). De la misma manera, en *La casa de la lluvia*, es la joven huésped Lina (Blanca de Silos) la que tiene que recordar al maduro Fernando (Luis Hurtado), dueño junto a su mujer del pazo donde se hospeda, que el amor que piensa sentir por ella al declararse sólo puede acabar por deshonorar a las dos mujeres: “no tiene motivos para dudar de su felicidad [...] es la única [...] la mayor vida es esperar tranquilamente la muerte junto al amor...” (24:19 en la versión incompleta que hemos logrado rescatar). La mujer de Fernando (Carmen Viance), resignada, parece comprender y sufrir las dudas de su marido, y el filme es una retahíla de clichés donde la abnegada esposa gallega le prepara el coñac al principio de la cinta, las medicinas para el viaje, le espera disimuladamente despierta cuando su marido entra tarde en la habitación y se resigna cuando su marido finalmente se decide a partir con Lina: “Como tú quieras —responde al reparto de propiedades que prevé Fernando antes de abandonarla—; siempre ha sido y siempre será como tú quieras” (47:51). Al final, cuando la historia de la pareja vuelve, como no, a la normalidad primigenia, Teresa

le vuelve a servir su copa y manda cerrar todas las puertas “para que las inquietudes pasen de largo, para que nuestra paz no pueda marcharse” (63:07).

En *Inés de Castro*, pese a que cuenta una historia de adulterios, hijos bastardos y traición a la realeza castellana, las mujeres siempre aparecen castas y afligidas por un pecado inevitable. Constanza perdona a Inés, y esta se siente responsable cuidando del hijo Fernando que tuvieron Pedro y Constanza. Para justificarlo se recurre al esquema repetido en muchas de las películas folklóricas, por las que un hombre de posición y poder enamora a una mujer de extracción popular. El problema aquí, y por eso se oculta, es que Inés de Castro procede de una noble familia gallega emparentada incluso con los primeros reyes castellanos.

### 5.7. La mujer ingenuamente bondadosa

El mensaje machista, como es lógico, evolucionó con los años, más que en su contenido, en su forma. A partir de la inclusión de España en los organismos internacionales, esta labor de vigilancia sobre la moral se hace más amable, coincidente también con la internacionalización del cine español, la intensificación de las coproducciones con Francia e Italia y el éxito que vuelve a cosechar la comedia, que en *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953) tuvo su primer reconocimiento oficial con una mención de “Interés General” otorgada el mismo año de su estreno.

En la coproducción italo-española *Un ángel pasó por Brooklyn* (Ladislao Vajda, 1957), por ejemplo, se nos introduce una casa donde vive una comunidad napolitana con la que se busca una evidente identificación por parte del espectador español (3:50). Un plano general recorre de arriba abajo una fachada modernista acompañada de música melódica. Unos niños juegan en primer plano con una pelota de béisbol entre los coches que circulan frente a la casa. La voz en off que nos ha ido introduciendo desde el principio en la acción continúa: “...Y aquí sí que la ilusión es completa. ¡Parece que hemos vuelto a Nápoles! Ya nos es sólo la gente, sino hasta esta casa construida quizás por un napolitano hace muchos años ¡Ha habido tantos en Norteamérica!” La cámara, que se ha ido desplazando hacia la puerta del edificio, nos muestra ahora tras un fundido otro plano general de las escaleras de elegante diseño, donde tras un nuevo barrido de arriba abajo enfoca más niños jugando, un hombre leyendo y otros dos trabajando la madera. La voz continúa: “Sus patios, sus galerías, sus escaleras y sus viviendas cobijan un mundo bullicioso en el que no cabe la nostalgia porque todo es igual que en la patria lejana”. Plano entero de un hombre subiendo una escalera, tres niños muy pequeños bajando mientras la cámara continúa su *travelling* en un

solo plano a través del área común: “Gracias a este caserón se sienten más seguros y viven... contentos, tranquilos”. Interrumpe bruscamente un plano americano donde aparecen una mujer mayor que da un bofetón a otra mucho más joven en una de las galerías a las que conducen las escaleras “¡Toma! ¡Para que aprendas a volver a casa a medianoche”. “¿Y ese es el país de la libertad?”, responde la agredida. “¡Que se te ha subido América a la cabeza! ¡Hala, a casa y no pienses tanto en los pantalones!”, grita mientras la toma del brazo y la empuja escaleras abajo.

El mensaje conservador de la película se va desarrollando, a la vez que el espectador identifica la familia con la religión. La honra de la mujer, parte esencial de ambas, también forma parte del argumento del filme cuando la joven y guapa Giulia es presionada por su novio para que pida una herencia que aparentemente le corresponde. El novio, Alfonso, es un hombre “sin dedicación”, como se señala al principio del filme, que viste trajes caros y aparece casi siempre fumando. En el minuto 54:16, un plano americano nos muestra a la pareja, él fumando traje de raya diplomática y apoyado en el muro, con la mano sobre Giulia, que sobreactúa terriblemente en esta escena. Él pregunta: “¿Se sabe algo del abogado?” Ella responde con voz dulce: “No, aún no ha regresado, sólo está el señor Bruno”. “Con ese será fácil que te de los seis mil dólares.” “¿Tú crees? ¿Por qué?”, pregunta ingenua. “¿Es que no ves cómo está por ti?”, pregunta enérgico mientras se separa del muro, a lo que ella replica: “¿Cómo? ¿Perdona? ¿Qué quieres decir?”. Él muestra su impaciencia: “¡Bah! ¿No has visto cómo te saluda?”, e imita al secretario del abogado con voz y expresión bobalicona: “¡Buenos días señorita Giulia!”. “Es muy amable”, responde ella. “Está enamorado el tonto ese”. “¿Enamorado? —dice pensativa— No me he dado cuenta”. Alfonso le propone aquí la inmoralidad: “Prueba a ir a verle, *haz como si estuvieras enamorada de él y verás cómo te suelta la pasta*”, ante lo que ella, en su desesperante papel de ingenua pero ya despertando su sentido de la rectitud moral, responde: “¿Qué dices? [...] *Yo no puedo hacer eso: soy tu novia y sería un engaño* [...] Ahora que me lo dices *no me parece bien hacer una cosa así...*”

Giulia, en consecuencia con su honrada actitud, le pide a Bruno el dinero de la herencia explicándole que es para su boda —a estas alturas ya evidente deseo de la mujer— para mayor desilusión del honrado secretario. Es aquí donde se despliega la trama paralela de la película (la principal es la mágica conversión del irascible abogado en perro), por la que su prometido conspira con su verdadera novia (Franca Tamantini) para robarle el dinero a Giulia y escaparse juntos. Ambos desprecian la rectitud de la joven huérfana, a quien tildan

de “niña palurda” (57:43) a quien creen que fácilmente podrán engañar, y que, otra vez en consonancia con su papel, pide disculpas al secretario ruborizada por “si le ha hecho sufrir”. No sabemos aquí si lo que se implica es que la chica ha estado coqueteando con el joven abogado, algo de lo que se siente arrepentida, o si, más probablemente, este arrepentimiento venga de su carácter jovial y cariñoso que ha provocado sin quererlo el enamoramiento de Bruno. En todo caso, a estas alturas su psicología queda trazada nítidamente, para ir tomando el centro del argumento fílmico y adquirir las resonancias positivas que le confieren la comparación con el infiel y deshonesto Alfonso, que al perder el dinero de la herencia desprecia y agrade a la mujer frente al resto de vecinos: “¿Crees que ahora me voy a casar contigo? —pregunta retóricamente— ¡Por tu linda cara, ¿verdad?! ¡Si ni siquiera eres mi tipo! ¡Apártate de mí, desgraciada!”.

El deshonor de la mujer no queda sin repuesta, y es Bruno el que abofetea a Alfonso antes de consolar a la mujer y... reprender al perro-abogado, culpable de la desaparición del dinero. La película, por tanto, no puede tener otro desenlace que la boda entre Bruno y Giulia para afrontar la deshonra que había supuesto su noviazgo con Alfonso. Para ello, el secretario le pide la mano al padre adoptivo, don Pietrino, puesto que “Está sola. *Necesita ayuda, alguien que vele por ella*” (73:51). La mujer por sí sola no puede limpiar su honor, aunque ya hemos visto que de todas formas parecía poco probable ante su carácter bobalicon e ingenuo. El orden tradicional necesita para restablecerse de la acción del hombre que provoca que dos almas intrínsecamente buenas se unan en sagrado matrimonio. Éste estereotipo estará presente en el cine popular de los años sesenta y contará con una popularidad creciente en particular a partir del personaje creado por la hermana mayor del fundador de la Legión, Pilar Millán Astray, e interpretado por Lina Morgan en *La tonta del bote* (Juan de Orduña, 1970), y que Mariano Ozores supo rentabilizar repitiendo la fórmula inmediatamente después con las películas *La graduada* (1971), *Dos chicas de revista* (1972), *La descarriada* y *Una monja y un don Juan* (1973)...

## 5.8. La mujer movilizada

Siguiendo el esquema de encuadramiento corporativo de inspiración fascista que promovió la creación de la Sección Femenina, existió un tipo de mujer movilizada que también fue celebrada en el cine franquista, y que de hecho supone una de las imágenes más reconocidas del ciclo histórico del dúo CIFESA-Orduña con *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950) y *La leona de Castilla* (1951) como ejemplos más significativos. Labanyi identificó el surgimiento de esta figura con la “castración política” que sufrieron los

hombres en la posguerra al verse impedidos de retomar la escena pública, y que les habría permitido identificarse con la valentía y el heroísmo de este tipo de protagonistas femeninas<sup>59</sup>. Sin discrepar totalmente de esta interpretación, tendría que tomarse en cuenta la centralidad de los personajes femeninos en el cine más consumido durante los años 40 y 50, época en la que las grandes estrellas ocuparon pantallas y carteles en la mayoría de los cines españoles. Junto a ello, pensamos, debe tenerse en cuenta también la herencia del cine de cruzada, del que tanto Orduña como CIFESA fueron entusiastas partícipes en la inmediata posguerra. De esta manera, creemos que este rol responde también a una curiosa simbiosis de estos elementos, siguiendo por otra parte la tendencia de nuestro cine de adaptar las convenciones genéricas a las tradiciones fílmicas españolas.

Fue Aurora Batista en *Agustina de Aragón* quien quede en la memoria de los espectadores como la imagen más reconocible de este tipo de carácter: la mujer combativa que adopta ese rol empujada por las circunstancias, entre ellas nada menos que la violación de la soberanía nacional simbolizada en el intento que hace sobre ella un militar francés (34:40), y la presencia del enemigo interior que en este caso no es otro que su prometido Luis Montana. En este filme, su figura vertebra el argumento, donde su ejemplo cunde entre otras mujeres como la aristócrata que decide a los hombres a iniciar el levantamiento de Zaragoza con las palabras “¡La nobleza aragonesa no reconoce más Rey que Fernando VII y está deseando levantarse en armas contra el francés!” (58:23). Junto a ella conoce Agustina la noticia de la derrota de Palafox y el inminente ataque francés de Zaragoza (76:40), antes que las mujeres del pueblo, en otro arranque de furia, decidan ir a la Capitanía a pedir explicaciones al general. Es este un momento culminante de la cinta, cuya secuencia se abre con un plano conjunto del palacete (un decorado de cartón piedra) donde entran en tromba las mujeres, gritando y subiendo las escaleras mientras el general Palafox (Fernando Rey) las observa desde lo alto de la misma. Un contrapicado sucede al plano anterior con Palafox a lo alto de la escalera y las mujeres ascendiendo. Primer plano del militar, ensangrentado y con aire preocupado. Siguen los gritos. Vuelta al plano conjunto, ya con la sala plena de mujeres agitando brazos y pañuelos. Cuando Agustina identifica al general, inicia un acalorado discurso en un plano medio donde aparecen las dos figuras, pero ella un par de escalones más abajo: “¡Bien! ¡Aquí está el que buscabais!”. Primer plano de una multitud de mujeres con caras expectantes algunas, extrañas o desconfiadas otras. Vuelta al plano con los protagonistas, y Agustina que continúa su discurso: “Pero antes de dar un solo paso, mirad bien esa sangre ¡También se ha vertido en Tudela! ¡Si derribáis a este hombre, derribáis lo

---

<sup>59</sup> LABANYI, 2002: 43.

único que le queda a España!” con un exagerado énfasis en la última sílaba. El plano de las mujeres se abre en un *travelling* hacia la derecha, mientras la mujer continúa: “Pensadlo, el enemigo llegará pronto a Zaragoza ¿Qué haremos entonces sin él? ¡Hablad! ¿Ninguna quiere decir nada? Está bien ¡Yo lo haré por vosotras!”. La cámara ha vuelto hacia ella y se desplaza ligeramente hacia la figura del militar, a quien exclama: “General, este es el ruego que venimos a haceros: ¡No permitáis nunca que entren en Zaragoza! ¡Las derrotas no nos asustan! Porque es preferible morir a soportar la esclavitud...” Las mujeres entonces comienzan a gritar exaltadas. (71:10). Es la escena que precede al sitio, en la que Aurora Batista consume su transformación guerrera poco sutilmente filmada cuando mientras cuida de un niño herido varios milicianos se batían en retirada. Se levanta, le arrebató el fusil a uno de ellos llamándole cobarde y se lanza hacia la batalla espoleando los desertores arrepentidos (90:00). A partir de ese momento, se ven mujeres ya tras los hombres soldados lanzando piedras e incluso disparando, lo que provoca la primera retirada de las tropas francesas.

### 5.9. Mujer encarna la Virgen

La asimilación de la figura de la virgen a la mujer española también tiene un recorrido importante a lo largo de todo el cine realizado bajo la dictadura franquista. Uno de los filmes canónicos, *Raza*, nos muestra ya este símil en la trascendental “resurrección” de Pedro Churrua mientras Marisol llora sobre su cuerpo<sup>60</sup> [fig. 25]. El ciclo histórico, en su propósito de identificar las esencias del espíritu nacional con la religión católica, cultivó este imaginario. En estas producciones, las mujeres protagonistas son asimiladas tanto por sus valores morales como de manera estética. Comencemos con la cinta de Rafael Gil *Reina Santa* (1947) en la que ya el título en sí es elocuente.

Aprovechando la historia de la vida de Isabel de Portugal, declarada Santa por la Iglesia Católica, Gil se propone a rodar un filme histórico donde la figura de la hija de Pedro II de Aragón se presenta como salvadora del alma de su prometido, Dionisio I de Portugal. Desde el principio de la película, la psicología de los personajes es fácilmente reconocible: uno impulsivo y mujeriego, la otra reposada y piadosa. Dos secuencias nos pueden servir de ejemplo de la muy simple caracterización que, acompañada de los famosos decorados de cartón piedra característicos del tipo de cine que estamos hablando, pone al espectador en situación para presentarle el nudo de la historia. Tras la comitiva que se presenta en

---

<sup>60</sup> RINCÓN, 2014: 53.



Zaragoza para pedir la mano de la princesa, se abre una escena donde un *travelling* a través de las vidrieras de una iglesia, acompañado de una voz en off nos cuentan las consecuencias de dicho enlace: “Don Dionís sella la paz con su hermano y con tal motivo reparte tierras entre los campesinos, que le proclaman jubilosos el Rey Labrador. El fervor religioso de la Reina deja su huella en iglesias y órdenes religiosas donde ella misma protege a los necesitados y menesterosos. Por orden del rey se levanta en Coimbra una universidad que proyecta al mundo entero su cultura” (10:23). Un fundido con un plano general del castillo que enlaza con otro ya en el interior del mismo acompaña aún a la voz en off: “La corte de Lisboa adquiere una magnificencia inusitada. Don Dionís es llamado el Rey Trovador, pues sus poemas están ya en la voz del pueblo, que los identifica muchas veces con la vida de amorosas aventuras del propio Rey”. Asistiendo con la Reina a una de esos poemas cantados, el escudero del Rey se lleva aparte a una mujer que intercambia miradas y sonrisas con el monarca, bajo el signo de desaprobación de la Reina: “La Reina os observa, no me parece demasiado oportuna su presencia aquí, seguidme hacia la galería”, le dice el escudero. Un plano americano de la mujer, y el subalterno en la galería nos introduce a la conversación: “¿De verdad creéis que la Reina aún no sospecha nada?”, pregunta ella. “Por eso os he hecho venir aquí. Conviene no romper su inocencia bobalicona”. “Sin embargo hay cosas que a una mujer no se le pueden ocultar”. “¿Vuestros amores tal vez?”. “Es posible que no los conozca, más por fuerza ha de notar el desvío del Rey...”

La siguiente secuencia muestra otro amorío del Rey, que conquista a una bella campesina, seguida de otra en la que el trovador canta, ante un servicio jocoso, las aventuras amorosas del Rey antes de ser sorprendido por el confidente de la Reina, dando inicio a una ¿cómica secuencia? de persecución acompañada con música circense. La reina se entera del nacimiento de “otro hijo bastardo” del Rey. Es el momento idóneo para resaltar la “santidad” de la reina aragonesa. Manda llamar a Fray Pedro para confiarle sus planes de redención. Sentada con la cabeza gacha aparece el religioso a quien manda sentar la reina. Es preciso detenerse aquí a ver la composición de la escena, y en particular en la imagen de la reina, con velo blanco y cofia negra, en un recurso visual que veremos repetido con la Reina Isabel en *Alba de América*, por la que se pretende establecer una mimesis entre la mujer y la Virgen María. Sabemos por las preguntas del fraile que está además llorando: “Mis lágrimas no son más que flaquezas de un momento. Sólo ante Dios y ante vos que le representáis puedo dar libre salida a mi dolor”. “¿Qué le ocurre? ¿Sabéis si el rey ha tenido un nuevo hijo? ¿Quién os lo dijo?”. “No faltan almas piadosas que gozan en propalar tan tristes nuevas”. “¿Qué sabéis vos?”. “Lo que en palacio se murmura. La corte aplaude la

fortuna de Don Dionís en sus amores”. ¡Qué Vergüenza!”. “Pero yo admiro más la virtud de la reina que sabe perdonar los desvaríos del Rey”, afirma el fraile. “Mi perdón no es bastante. Temo por él, por su alma en peligro. Y también soy mujer. Tiemblo por la aparición de un amor que lleve para siempre a mi esposo de mi lado”. (22:38) Toda esta secuencia se da en un mismo plano, donde sólo vemos al fraile de perfil y donde el dolor de la Reina domina la secuencia. Enseguida toma la determinación de acoger a todos los bastardos del Rey en la corte de manera secreta, dando muestra de sus virtudes morales.

Esta imagen mariana de la reina se repite en las distintas apariciones que realiza a lo largo del filme, sin embargo la más destacable es la que protagoniza a los 60 minutos de metraje (59: 52): ella aparece en el centro de un plano americano, con velo, tocado y vestido blanco repartiendo limosnas a su alrededor [fig. 26]. Los “menesterosos” visten de negro, al igual que las criadas de la corte, que sin embargo se distinguen de estos últimos por llevar la cabeza cubierta también por velos blancos. La reina se detiene ante una mujer para preguntarle por su marido. Ella le contesta que la abandonó, a lo que responde Isabel: “¡Pobrecilla! reza con fe y verás cómo regresa arrepentido”. Un *travelling* la acompaña a través del pueblo hasta que interrumpe el rey, en contra-plano, antes de juntarlos en la misma imagen. Dionís le trae un mensaje “sangriento, de traición [...] de nuestro propio hijo, ¡y quizás con la tolerancia de su madre!”, dice enojado. Se inserta un plano donde aparecen circunspectos el fray y dos sirvientas de la reina. “Bien sabe Dios que de todo corazón le condeno, si mi hijo es rebelde”, responde ella. “¡Tal vez no lo fuese si su madre le enseñase a obedecer en lugar de perder el tiempo entre mendigos!”. Se inserta un plano con dos hombres mayores y una joven de negro en primer término junto a otros cuatro mostrados de manera parcial o en segundo plano. La secuencia vuelve a enfocar a la pareja para mostrar a la Reina respondiendo: “Son vuestros vasallos más necesitados”. “Más necesita el infante vuestros consejos, vuestro ejemplo de humilde sumisión”. Ella baja la vista. Las acusaciones del Rey prosiguen hasta insinuar que roba a la corona para dárselo a los pobres. Contra-plano del fraile y las chicas, y ante la insistencia del Rey por saber lo que esconde en su regazo, Isabel responde “Son rosas mi señor”, primer plano de un ramo de rosas de varios colores, y acto seguido un primer plano de la reina comienza a iluminarse fuertemente: el fondo negro se vuelve blanco y un coro *in crescendo* irrumpe a la vez que se van abriendo más los ojos de ella. Rey, mendigos, sirvientes y frailes aparecen en planos sucesivos, consternados, antes de que en un plano americano ampliado, con los bordes del fotograma difuminados, se muestre a los pobres arrodillándose ante la ejecutora del milagro que acaban de presenciar.

Isabel está tocada por la divinidad, es un ser extraordinario que gracias a su comportamiento ejemplar alcanza la santidad en vida, provocando un *deus ex machina* que, en tierras del vecino portugués continúa la santa tarea de la patria española de extender la cristiandad y la civilización. El símil no puede ser más evidente cuando, hacia el final del filme, se desarrolla la batalla entre las tropas de su marido y su hijo Alfonso, que mediante la súplica la reina Isabel no ha podido evitar. Una riada de hombres a caballo, de arqueros, de soldados espada en mano se baten en una llanura, matándose unos a otros en lo que muy bien pudiera ser una alusión a la Guerra Civil en medio de gritos y de música de ritmo enérgico y creciente, hasta que un plano conjunto de la reina a caballo con una gran cruz convierte el estruendo en una lenta melodía de violines. Planos de hombres luchando que abandonan su pelea para mirar a la princesa acompaña a la lenta melodía. La reina pasea ante el pasillo que le hacen los guerreros antes de encontrar a su hijo. Ella avanza, seria, con la cruz por delante y Alfonso, bajándose del caballo le pide perdón. El siguiente plano nos sitúa en otro lugar de la batalla. Un escudero del rey Dionís se acerca al monarca para decirle: “Señor, la reina cruza el campo de batalla sin armas y enarbolando una cruz. A su paso las armas se rinden y los guerreros se arrodillan para pedir su bendición”. “¡Que las trompas toquen retirada y cesen la lucha”, exclama el rey antes de tomar su caballo para encontrar a su mujer y su hijo. Es el último acto santo que realiza Isabel antes del final de la película... Consigue la reina de origen aragonés, con su cruz y virtud la paz entre hermanos portugueses. Como ocurrió efectivamente, la Reina Santa se retira al convento de Santa Clara tras la muerte de su marido, aunque aquí el director se toma la “licencia histórica” de hacerla tomar los hábitos antes de su peregrinación a Compostela, como así ocurrió.

Evidentemente, el cine religioso y misionero de los años 50 y 60 retomó esta iconografía como en efecto ocurre con la presentación de *Teresa de Jesús* que ya comentáramos, sor María en *Encrucijada para una monja*, o en la protagonista de *La señora de Fátima* (Rafael Gil, 1951). La dualidad madre-virgen casó muy bien con el discurso demográfico del franquismo en el que la mujer es apelada a tomar la castidad como referente moral. La contradicción se hace evidente en las fisuras de los argumentos de estas películas en las que para proteger ese ideal de virginidad, como le ocurre a Isabel, debe tolerar las infidelidades de su marido.

### **5.10. El adulterio como argumento**

Resulta evidente a estas alturas que el tema del adulterio es uno de los preferidos por los espectadores, y por tanto también por los realizadores, que sin embargo deben

andarse con cuidado con la forma de tratarlo para no sufrir los rigores de la censura. Para poder obtener tirón comercial y a la vez beneficiarse de los sistemas de protección estatales, el tema del adulterio y el honor de la mujer deben ser tratados según la moral católica de la época. Las películas de esta época, como las comentadas arriba, tienen en las relaciones extramatrimoniales un caudal importante de argumentos para mantener la tensión narrativa de sus filmes.

Esta temática es particularmente repetida en los dramas históricos de la posguerra, principalmente porque al estar basados la mayoría de ellos en adaptaciones de clásicos literarios, la posibilidad de hablar de las relaciones extramaritales en las películas se veía facilitada por la legitimidad que daba el origen culto de los textos. En *Un drama nuevo* (Juan de Orduña, 1946), por ejemplo, el adulterio es el hilo conductor de toda una trama que se inspira en el universo de Shakespeare. El director, por cierto, se convertiría en uno de los especialistas en este tratamiento temático por obvias razones de “preferencia genérica”. La acción se sitúa en el teatro The Globe inglés en el año 1600 cuando dos actores, Edmundo y Alicia, interpretan —en una buena reconstrucción de la pieza teatral— el drama de Romeo y Julieta. Hacia el minuto 17 se nos presenta la problemática de la película. Procedamos con el *découpage* de la secuencia para comprender mejor la manera en que el director y su equipo nos introducen en ella.

El actor cómico Yorick está ensayando, plano americano, se sienta para agravar su voz, plano de la puerta que se abre y entra Edmundo. Plano de Yorick ensayando y *travelling* que nos pone a los dos en el primer plano. Guillermo (Shakespeare), el director, le ha dado el papel principal y se lo anuncia alegre, Edmundo no parece compartir su emoción, y el actor cómico le pregunta, con un primer plano de Edmundo: “A tu edad no se puede estar triste más que por un motivo ¿Estás enamorado?”. “¡¿Yo?!”, contesta sorprendido Edmundo. Contraplano de Yorick que abarca toda la siguiente conversación: “¡Vaya! ¡Acerté a la primera! ¿Eh? ¿Y eso te preocupa?, ¡tonterías!, ¡tonterías! ¿Quién es? ¿Quién es? ¿La conozco yo?”. “Os aseguro que no es eso”, contesta tímidamente Edmundo “Es que...”. ¿Lo estás viendo? ¡No sabes que inventar! Bien, bien. Respetaré tu secreto. Pero ten cuidado hijo mío, ten cuidado: sólo el amor adúltero, el ilegítimo, el que ofende el cielo y la tierra puede entristecer un enamorado”. Edmundo ha ido bajando la cabeza a lo largo de esta última frase para aparecer ahora en primer plano, con el rostro serio y apenado “Tú no querrás así ¿Verdad hijo mío?”, continúa Yorick. Edmundo cambia la mueca y dice sonriente “Pensáis mal de mí sin motivo”. “Te creo, te creo y me alegro. De sobra sé que tú no puedes engañarme...” Tras ello le anuncia que su mujer, Alicia, va a interpretar el papel de adúltera

seducida por Edmundo en la obra, lo que sucede también en la realidad, haciendo un metarrelato en el que reposará la trama narrativa.

A lo largo de todo el filme Yorick ve crecer en su interior la sospecha de la infidelidad de su mujer, que por su parte prepara junto a Edmundo su huida a España en un barco que parte desde Manchester. El envidioso actor Walton (Manuel Luna), conocedor del engaño, va apuntando a su vez al cómico hacia la verdad de las relaciones de su mujer movido por el agravio que le supone no haber recibido el papel principal. La trama va subiendo de intensidad con una dirección notable por parte de Orduña hasta el sorprendente pero inevitable final. En el escenario de la obra, ante el público londinense, Edmundo, Alicia y Yorick interpretan la escena en la que el personaje de teatro descubre la verdad. Después de una fuerte discusión tras el escenario entre Walton y Alicia, éste en medio de la función le da una carta al engañado en la que Edmundo le confirma a Alicia los planes de huida. El agraviado se bate en un duelo a espada con el amante de su mujer matándolo en el escenario. La película se termina de manera abrupta con el público en pie y dejando al espectador una efectiva sensación de desasosiego. La moraleja de la película no deja lugar a dudas: los comportamientos inmorales sólo pueden conducir a la tragedia, el adulterio, aun presentándonos a los enamorados de manera positiva, pues se enfatiza su sinceridad y la fatalidad de su deseo, conduce a la destrucción del orden social y a la muerte de sus culpables.

En este filme, la mujer es adscrita a un papel pasivo, casi infantil —como correspondía por otra parte a la situación legal de las mujeres españolas de entonces—, en la que el amor irreflexivo por Edmundo la convierte en una persona desdichada. Muy cercano al papel que la mujer indígena toma en las películas coloniales como *Los últimos de Filipinas* y *Misión blanca*. En ambas, ellas son escasamente caracterizadas, si no es por su belleza y capacidades artísticas, pues ambas aparecen al inicio de los dos filmes cantando en una posición sensual. En la primera película, el personaje de Tala, sufrido y manipulado por los independentistas filipinos, parece carecer de toda voluntad propia, a no ser por el amor que siente por el soldado español Juan Chamizo que le lleva a cantar para él en una trampa tendida por los indígenas enemigos de la patria. En *Misión blanca* (Orduña, 1946), la actriz Elva de Bethancourt interpreta el papel de la bella e inocente Souka, que obligada a casarse con un español sin escrúpulos necesita de la ayuda del misionero Javier para lograr casarse con su novio. En el caso de la mujer indígena, el machismo se une al racismo hacia los salvajes, lo que la convierte en tentación prohibida como asegura el padre Urcola: “Uno de los peligros de Guinea, que no incluyen los tratadistas, es el peligro sexual. La lejanía de los

centros de cultura, la escasez de mujeres blancas, dan un mayor atractivo a la raza negra, lentamente se van borrando los prejuicios del hombre blanco y cuando cae durante un tiempo en los brazos del Ébano, es muy difícil librarle de él” (44:10). Si se analiza la frase anterior, no se menciona ni una sola vez a la mujer como papel activo; es el hombre el que crea su propio peligro, dejando a la casi inanimada Souka a la merced de las pasiones masculinas.

Son éstos impulsos del hombre los que provocan en la mayoría de las veces las situaciones de adulterio que condenan siempre a la mujer casi de manera exclusiva. Un caso curioso lo encontramos en *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), en la que el falangista López (Adolfo Marsillach) mantiene una relación amorosa con la bella mujer de un miliciano, Pura (Carmen de Lirio), pese a que él tiene a la no menos guapa Paula (Concha Velasco) como novia en el pueblo. Pura se nos muestra de manera muy provocativa desde el principio de la escena en la que hace aparición, en su hogar —siempre con un sugerente escote—, sanando al héroe herido. Su pareja, Pedro (Antonio Casas), parte al frente cuando ambos se besan sorprendentemente ligeros de ropa, tras ser Juan el que entre en su habitación cuando ella se está cambiando y le agarre estando ella de espaldas (33:03). El adulterio, por lo tanto, parece tener disculpa si el agraviado es comunista, y si la mujer siente compasión por el correcto tipo de hombre. Su final, sin embargo, ya podemos imaginar que es fatídico, si bien mantener relaciones con el héroe falangista la salva de la condena absoluta.

En un intento de dotar de complejidad psicológica a los milicianos, Pedro incluso ayuda a López a volver al campo nacional, y en su pueblo natal otro miliciano, Fortunato, merodea a Paula ante la ausencia de noticias de su previsiblemente fusilado novio. Paula sucumbe al cortejo, a la salida del ayuntamiento Fortunato se confiesa (41:58). Un *travelling* de arriba abajo recorre la fachada del edificio donde salen ambos, él vestido con chaqueta larga y gorra militar, ella de negro con el pelo recogido. La cámara se detiene en un plano medio de ambos cuando el pretendiente comienza a hablar: “Me di cuenta de todo una noche. Allí en el puesto de guardia las noches parecen más largas y uno tiene tiempo de pensar en cosas que no ha pensado nunca. Y deseaba volver al pueblo, pero sólo para verte a ti. ¡No quiero que estés sola, Paula! ¡Necesitas a alguien que te proteja y López ha muerto!”. La sujeta con las dos manos de manera delicada: “Perdona, ya sé que no debería hablar de esto, pero es necesario”. “Debemos esperar más”, responde ella reanudando la marcha. “En los tiempos que corren si uno encuentra la felicidad... no se debe de esperar nada. No sabemos lo que puede pasar al día siguiente”, sentencia Fortunato. Paula añade:

“¡Maldita guerra! Antes que violentamente irrumpen imágenes documentales de bombardeos.

Es la escena de la batalla de Brunete, en la que el miliciano avista a López y le perdona la vida a pesar de tenerlo en su campo de tiro. De vuelta al pueblo, con Fortunato herido en la cama y siendo cuidado y acariciado ya por Paula, éste le confiesa que su antiguo novio vive, lo que le granjea el rechazo de la guapa aldeana. La guerra acaba y López se casa, no con la guapa y sensible Paula, tampoco con Pura, sino con la casta Carmina con la que se reúne en el estanque del Retiro de Madrid tras la guerra. Vestida de riguroso negro, con una camisa que le tapa hasta el cuello y un peinado recogido y lacado, hablan de los proyectos que tienen tras la guerra, puesto que, concluye, “la guerra ha cambiado el destino de todos” (52:37). La escena tiene a los personajes en primer plano y el estanque, con el monumento a Alfonso XII de fondo. Tras la frase la música sube de volumen con un expresivo tono agudo y ella posa su mano cubierta con un guante blanco sobre su espalda. Carmina es la viva imagen de la familia tradicional: “Tú eres lo único que me liga a lo de antes” le dice Juan. La siguiente escena en la que aparecen es ya arrodillados en el altar y todavía en la siguiente saliendo de misa no dejando ninguna duda sobre su identificación con la moral cristiana.

Pura, sin embargo, y como castigo por su infidelidad, provocada por Juan, no lo olvidemos, sufrirá un destino mucho más terrible. El falangista encuentra vendiendo juguetes en el rastro al agraviado Pedro, al que invita a una copa. A mitad de la conversación, Juan le pregunta con voz grave por Pura (56:32). Un plano medio de Pedro pasándose la mano por la frente, el bullicio del bar reduce considerablemente su volumen: “Un día *tuve que matarla porque no pude más*”, dice, posando la mano sobre la mesa. Juan, sorprendido, inquiere: “Pero... ¿Qué pasó?”. “Cuando empezaron los bombardeos aquí, *la mandé a Valencia*. Yo iba a verla de vez en cuando, pero se había puesto imposible. Un día me enteré que se había *liao* con uno de Intendencia. Entonces fui a buscarla, los pillé juntos y... ¡¿Pero por qué me haces hablar de estas cosas?! ¡Ya está bien ¿no?!”, grita Pedro, y Juan replica: “*No debiste hacerlo, Pedro. Pura en el fondo era una gran mujer*”. “Claro, por eso tú y otros como tú hicisteis lo posible para quitármela”, responde el ex-miliciano. Juan tiene que justificarse entonces, de una manera bastante curiosa: “Yo tenía en juego la vida, no podía andarme con miramientos”. “Claro, pero fui yo quien dio la cara para sacarla de una vida vergonzosa y ofrecerla otra más decente ¿Te enteras? Me hubiera casado con ella en cuanto me lo hubiera pedido. *Por ella estaba dispuesto a hacer todo lo que fuera. ¡Y ya ves lo que tuve que acabar haciendo!*”. Si bien la secuencia termina con Juan recriminándole su asesinato, el calificativo con que se queda es el de “pobre diablo”. Pura, sin embargo, sigue

condenada por su comportamiento, que —cómo no— se sugiere y repite varias veces, y que no deja más opción a su pareja que matarla, como también se repite hasta tres veces en esta conversación.

El pecado de Paula tampoco podía pasar sin consecuencias, y el hecho de abandonar a un falangista (por muy muerto que se le creyera) por un miliciano la condena al mundo de la prostitución, donde Juan la vuelve a encontrar en el tramo final del filme. Más precisamente en el Gaviria, donde además se encuentra intimando con un jefe guerrillero. Juan vuelve al bar donde la vio por primera vez (94:43), y en la barra la encuentra bebiendo una copa para ofrecerle salir de ese mundo que aparentemente no le corresponde. Fortunato, le cuenta, murió en la guerra y eso, entendemos nosotros, la obliga a vender su cuerpo. La conversación con Juan, sin embargo, no puede servir para expiar totalmente su “traición”, pero sí para hacerla sentir culpable y arrepentirse de “lo que pudo haber sido su vida y de lo que es” (112:23): una prostituta que se encuentra completamente sola, pues a pesar que su compañera de piso y profesión la intenta consolar destacando la amistad que existe entre las dos, una mujer no puede hacer una vida sino es del brazo de un hombre como se infiere en esta escena, de graves fallos técnicos por cierto. Es por ello que está condenada, desde el momento en el que se entrega a Fortunato. Así es: en la penúltima secuencia de la película, Paula es asesinada por el guerrillero Dóriga en el final, y muy previsible, giro de la trama.

La prostitución cumplía una labor social al ocupar a muchas mujeres que se habían quedado sin pareja durante los años del conflicto, y por otro lado la función de asegurar un alivio para las pasiones de los hombres que se consideraban en muchos casos difícilmente contenibles. La frecuentación de burdeles era una práctica habitual de los hombres de posguerra, que tenía su correlación en las primeras relaciones sexuales de muchos adolescentes de buena familia que, como recuerdan Francisco Umbral o Carmen Martín Gaité, muchas veces se iniciaban con las criadas<sup>61</sup>. De hecho, se creó el Patronato de Protección a la Mujer en 1941<sup>62</sup> bajo la presidencia de honor de Carmen Polo ante el problema de salud pública que generaban estas prácticas, toleradas oficialmente hasta 1956<sup>63</sup>. La existencia de una cultura de la prostitución durante estos años ha probado su arraigo en la sociedad contemporánea<sup>64</sup>, y si en la saga cómica más exitosa del cine español

---

<sup>61</sup> *Jot Down*, julio 2015 [<http://www.jotdown.es/2015/07/sexo-en-el-franquismo-ii-el-regreso-a-las-tinieblas/>].

<sup>62</sup> PRIETO BORREGO, 2006: 666.

<sup>63</sup> ROURA, 1998: 45.

<sup>64</sup> BURGOS PARRA, 2013: 105-106.



de los últimos años, *Torrente* (Santiago Segura, 1998), se hace referencia a ella en clave satírica de dudoso gusto, su presencia en las pantallas españolas se traza a tiempos tan remotos como la primera versión de *La aldea maldita*. Ya hemos visto cómo en *La paz empieza nunca* también se admite sin tapujos la existencia de burdeles y de chicas de compañía, como por otra parte lo hizo de una manera mucho más valiente y comprometida Fernando Fernán Gómez con *El mundo sigue* (1965), donde se expone la represión sexual de los hombres de la época, en uno de los más ácidos retratos de las contradicciones de la moral del nacional-catolicismo.

### 5.11. El hombre mujeriego

Si bien el discurso sobre el amor de las autoridades franquistas y la Iglesia consideraban las relaciones extramatrimoniales pecaminosas y merecedoras de reprobación por parte de la sociedad, las diferencias de género aquí también se mostraban de una manera implacable. Una mujer debía velar por su propia virginidad, que al fin y al cabo era lo que se pedía de ella antes de consumir el matrimonio. La responsabilidad, sin embargo, no recaía exclusivamente en ellas, y eran los padres quienes tenían que vigilar los encuentros entre novios, como ocurre en no pocas de las películas analizadas, entre las que podríamos destacar *El fantasma* y *Doña Juanita* (Rafael Gil, 1945), donde el padre acompaña a la pareja de novios en todos sus paseos, y ello le permite entablar una relación de amistad con el pretendiente. El cine era el encargado también de mostrar la tolerancia que se otorgaba a los hombres en materia de esta contención sexual que se adscribía a la austeridad religiosa. Esta actitud será llevada al paroxismo ya en las comedias sexis del desarrollismo, cuando la actitud libérrima de los hombres será celebrada y alentada siempre que el objetivo sea una mujer extranjera. Las consecuencias de una actitud parecida para una mujer española, en este mismo tipo de películas, son inevitablemente catastróficas. Uno de los directores más prolíficos —y limitados— en este último género, Ramón Torrado, también realizó cine adaptado al gusto militar a partir del éxito que le supuso la cinta *Botón de ancla* (1948), a las que seguirían las menos reconocidas *La trinca del aire* (1950), *Héroes del aire* (1957), *Un paso al frente* (1960) y *Los caballeros del Botón de ancla* (1974)<sup>65</sup>.

La escena que abre el primero de la saga comienza con una toma desde el interior de un coche de la Gran Vía de Madrid de noche acompañado de música de violín de tono alegre. Se funde con el siguiente plano en el que aparece un hombre joven (Jorge Mistral), con el uniforme de la Marina, sentado en la parte de atrás del vehículo que saca una

---

<sup>65</sup> CASTRO DE PAZ, 2002: 297.

pequeña libreta de su bolsillo, mira su reloj y demanda al chófer que pare “en ese bar de la derecha”. Un plano conjunto de la entrada al bar Chicote nos permite ver el ajetreo de la calle donde para el vehículo para que el marino descienda. Fundido con un plano medio del protagonista marcando un número de teléfono. La música se detiene y se vuelve melódica: “¿Eres tú Loli?... ¡No sabes cuánto lo siento!... ¡No! Me es completamente imposible”. Plano medio de una mujer en un salón al otro lado del teléfono: “¿Es que no puedes coger un taxi y venir a verme aunque sólo sean diez minutos?”. Vuelta al plano del marino: “¡Cualquiera encuentra un taxi a estas horas! —dice riendo—; además no puedo salir de casa, tengo invitados... Sí, cosas de familia,... ¿Qué no te quiero?... No digas eso, monina, ya sabes que eres la única mujer capaz de hacerme tomar la vida en serio —ríe— Te escribiré todos los días,... Hasta la vuelta encanto,... Bueno,... Adiós”. Cuelga, suspira levantándose ligeramente la gorra y abre la libreta con un lápiz en la mano. Primer plano de la libreta donde aparecen varios nombres de mujer con sus respectivos teléfonos y tacha el de Loly, aunque debajo queda uno sin tachar: Dorita Beltran. Fundido con la puerta de un camerino con el mismo nombre, se abre la puerta, y la cámara enfoca en un plano conjunto a una mujer maquillándose frente al espejo en una amplia habitación que se da la vuelta sorprendida, sonríe acercándose a la cámara y exclama: “¡Carlos!”. Plano americano del marinero Carlos que se quita la gorra y se acerca de derecha a izquierda para abrazar a Dorita, que aparece por la izquierda: “¡Ven acá guapísima” exclama, a lo que responde la artista: “¡Cuidado, que me vas a estropear el maquillaje!”... Ella le pide que aplase un viaje a Marín que tiene el militar para “acabar su carrera”. La artista es llamada a escena y se despide de Carlos diciendo que tenga cuidado con las “galleguitas, que tú eres muy pinta”. Carlos responde: “No tengas miedo, ya sabes que eres la única mujer que me ha hecho tomar la vida en serio”. Risas, y fundido en negro (4:26).

La siguiente secuencia nos presenta a los dos otros protagonistas masculinos, José Luis Bahamonde (Antonio Casal) y Enrique Tejada (Fernando Fernán Gómez) junto a otros colegas, en un tren hacia Galicia dando muestras de camaradería, jugando a las cartas y presumiendo de mujeres conquistadas. Al llegar a la Academia en camioneta los tres renuevan, en un plano medio, su juramento. Enrique comienza: “Prometemos por nuestro amor de caballeros y de marinos: Primero, no darnos por ofendidos ni buscar querella con ningún compañero que trate de arrebatarnos la mujer que cortejemos.”. Carlos: “Segundo, sacrificarnos cada uno por todos y no abandonar jamás al compañero que esté en peligro”. José Luis: “Tercero, considerar que el dinero de cada uno es de la libre disposición del primero que lo necesite”. Los tres, a la vez: “Botón de ancla, botón de ancla. ¡Todos unidos,

unidos todos! Nos salvaremos de todos modos. ¡Tira la bota, tira la chancla! ¡Botón de ancla, botón de ancla!”.

La mujer en la película, como se puede imaginar ya a estas alturas, no puede representar más que el objeto de las conquistas de estos compañeros de academia cuyas muestras de compañerismo no dejan de estar presentes a lo largo de toda la cinta: partidos de fútbol, novatadas, noches de borrachera... Camaradería por el lado de los hombres, individuos aislados y casi despersonalizados en el caso de las mujeres. Encontramos dos tipos de personajes femeninos muy definidos en la película: la mujer guapa y la fea. Hacia el minuto 18:27 se desarrolla la secuencia del baile en la que reposará gran parte de la trama narrativa, y cuyo análisis nos puede ayudar a entender el discurso profundamente machista de la película. Un *fade-in* presenta un plano de conjunto a la entrada de un lujoso salón de baile, suena un vals; encadenado con un ligero picado de parejas bailando en el centro del salón de unos breves segundos, se encadena con un plano medio de parejas anónimas hablando mientras la cámara se acerca a la *barra donde se encuentran sentados los amigos*, dos de espaldas y Enrique bebiendo mirando hacia la pista. Bebe, hace un gesto de sorpresa abriendo de manera un tanto exagerada los ojos: “¡Atención, fragata a estribor!” exclama, José Luis y Carlos se dan la vuelta y un plano conjunto de la pista sigue la figura de una mujer vestida de blanco, las parejas bailando visten colores oscuros, ella desaparece por la izquierda de la pantalla. Plano americano de los tres poniéndose de pie, la cámara se eleva con ellos, aparece otro marinero, Manolo, por la derecha diciendo “Este año la orquesta la he seleccionado yo. ¿Qué os parece?” “Maravillosa”, contesta José Luis embelesado; “¡Estupenda!”, dice poco después Enrique ante las preguntas insistentes del cuarto personaje. Éste se da cuenta que no hablan de la orquesta y les desvela la identidad de la dama: Pilar Robledo. “¿Tú la conoces? —pregunta Carlos— ¡Pues ahora mismo nos la presentas!”. Aparecen las hermanas de Manolo para llevárselo, pues le reclama su madre.

Encadenado con un plano de Pilar y sus dos hermanas, una de ellas dice: “Fijáos en el bar ¿Quién es aquel guardia marina que nos mira con tanta insistencia?”. Vuelta al plano de los hombres donde Carlos avanza para pedirle bailar. Enrique y José Luis le acompañan y ante la rivalidad *deciden echar a suertes quién irá a seducirla*. Carlos, confirmado ya como el galán del grupo, gana la apuesta. Comienza a bailar con ella. Enrique y Carlos beben en la barra y el primero afirma: “*Amigo, me parece que esta noche aquí no tenemos nada que hacer. Todas las que merecían la pena están acaparadas*”. “No nos queda más remedio que tomar otra copita”, contesta José Luis antes que aparezca un superior, acompañado de su

mujer, que les espeta: “¿Cómo se entiende? ¿Ustedes aquí solos aburridos, mientras quedan muchachas desatendidas?”. *Plano entero de una mujer alta (Mary Santpere), con expresión resignada mostrando una fea dentadura* y otra de espaldas en medio de la pista. Plano de Carlos y José Luis que se miran resignados “Usted perdone mi comandante, estábamos descansando” dice José Luis. El comandante responde “Nada, nada. No puede haber descanso, *la cortesía es un acto de servicio*. ¡Vayan a sacar a bailar... a esas dos señoritas!”. “¡A sus órdenes mi comandante!”, dice José Luis buscando la complicidad de Enrique. El oficial desaparece por la derecha de la pantalla, la cámara se centra en los dos amigos y ambos se *encogen de hombros antes de caminar circunspectos* hacia delante. “*La larga para ti*”, dice José Luis. “No, hombre, para el que le toque el botón” responde Enrique de manera triste. Tras *jugarse de nuevo a la mujer a suertes*, José Luis le pide bailar a la mujer alta en un nuevo plano donde están junto a la otra mujer, todavía de espaldas. Ella pregunta “Pero... ¿Y mi hermana?”. “Mi amigo Enrique bailará con ella” contesta señalando a la derecha de la cámara. La otra mujer (María Isbert) se da la vuelta y con los ojos muy abiertos lanza una *sonrisa un tanto histérica*. Plano de Enrique acercándose, se detiene, *abre los ojos asustado e intenta darse la vuelta* antes de ser reprimido con la mirada por el comandante.

Resulta ilustrativo constatar el arraigo de estas actitudes en ciertos estamentos de la sociedad española fijándonos, por ejemplo, en la reseña que del filme se hace en la *Revista General de la Marina*... nada menos que en 2008:

La acción gira a través de la vida en la Escuela, con sus escenas de novatadas, compañerismo y rigor en los estudios, a la que se añaden como hilo conductor las conquistas amorosas de los tres miembros de la trinka. Carlos es quien tiene más éxito, enamorando a la guapa María Rosa (Isabel de Pomés), mientras *que Enrique y José Luis deben aguantar a unas feas y simpáticas hermanas*, interpretadas por Mary Santpere y María Isbert<sup>66</sup>.

Esta tensión cómica que nos narra el Presidente de la Fundación Letras del Mar, se mantiene a lo largo de toda la película: Carlos por un lado intentando conquistar a otra mujer, María Rosa, y Enrique y José Luis intentando evitar, sin conseguirlo a las hermanas de la escena anterior. En una de las ocasiones se ven obligados a mostrar la Academia a las dos mujeres y a su sobrina, secuencia no desaprovechada por el director para incidir en aspecto “humorístico” de la situación. Una estantería llena de productos en botellas de plástico aparece en un primer plano americano donde se encuentran los cuatro personajes que se

---

<sup>66</sup> MAESTRO, 2008: 35-36.

nos hacen visibles a través de ellas y sin obstáculos tras un travelling hacia la izquierda de la pantalla. “Qué limpio lo tienen todo, da gusto ¿Verdad?”, dice el personaje de María Isbert —a tal punto llega la cosificación de la mujer que en toda la película no se nos desvela el nombre de las dos hermanas— “¡Ay!, si yo fuera hombre sería marino”, dice la hermana alta. “..Y en estos tubitos que veis aquí es donde hacemos los estudios de las mezclas explosivas”, señala José Luis. Cogiéndole del hombro, Enrique le dice: “Oye, ¿y si les preparásemos un coctelito de ácido cianhídrico?”. Otra pregunta por “aquellos cacharritos de las vitrinas”. “Son frasquitos de veneno...”, contesta de nuevo con complicidad y malicia José Luis.

Sorprende de esta reseña de ocho páginas que no se haga una mención a las actitudes machistas, bien sea porque aún a día de hoy hace gracia este tipo de situaciones que alcanza en la propia película el paroxismo cuando al final de la visita los dos marinos dejan a las dos mujeres y su sobrina en el “palo de señales, terror de los alumnos incautos” (52:17), donde abandonan a las mujeres varias horas “en la cofa, bajo el sol y la lluvia” para poder “librarse” de ellas. Poco después aprendemos que pedían auxilio a grandes voces, según comunica otro marino al comandante con música alegre de fondo que se agrava hacia el final de la escena. Ambos marinos son castigados por el jefe de servicio con un arresto y la obligación de “ir a casa de esas mujeres a dar explicación”. La escena se cierra, de nuevo de manera cómica cuando al salir de la oficina del comandante, sus compañeros silban entre alegres y distraídos riéndose de la hazaña.

La mujer como conquista militar, desde la conversación que vimos en el bar del baile, también se repite varias veces, pero se incide en ello de manera especial cuando, dando un paseo José Luis y Enrique “avistan una lancha rápida y un portaviones” (60:00). Se nos muestra en un plano medio a dos mujeres, una, más centrada en la imagen, sonriente y sombrero blanco, y otra de perfil, de considerable peso y comiendo marisco. La conversación entre ellas nos confirma que son madre e hija, la primera de ellas devorando una opípara comida. Plano medio de los dos marinos ya sentados, Enrique señala: “Fíjate la cantidad de carga que aguanta el portaviones”, y entonces se acercan a la mesa. La joven resulta ser Dorita, la chica del cabaret del inicio de la película, que accede a pasear con José Luis mientras Enrique se queda en la mesa con cara aburrida mientras la madre vuelve a pedir otro plato más de marisco “y una centollita”. La cuenta del banquete la toca pagar a Enrique, siquiera para enfatizar la comicidad de la secuencia... Dorita se convierte desde este momento en objeto de disputa entre los compañeros, y aparece como la culpable por haber coqueteado con José Luis. El peligro de la mujer como objeto de deseo y elemento

disolvente de la camaradería entre hombres: “¡Déjame!” —grita Carlos a Dorita apartado los brazos de ella violentamente cuando son descubiertos por su camarada— ¡He perdido por tu culpa al mejor de mis amigos”, concluye, dejando de lado aquí que ha sido él quien no había dado noticias a la cantante desde hacía meses, como se señala previamente. Sin embargo, en el tratamiento de la secuencia la culpabilidad de Dorita, su psicología manipuladora, queda de manifiesto: desde su presentación sonriendo a Enrique y José Luis, siendo comparada con su madre, maleducada y con sobrepeso, luego paseando con el último antes de llevarle a su habitación, donde ella aparece sonriendo detrás de un biombo, y mirándose continuamente en el espejo acentúa su sensualidad y da a entender al espectador su actitud coqueta y seductora.

La solución a esta ruptura no viene a ser otra que el honor y después el heroísmo militar. Es ahora cuando el discurso patriótico, que hasta entonces sólo había sido mostrado de manera muy superficial, emerge de manera contundente para alcanzar el cénit en la escena final, donde por supuesto la palabra fin se imprime sobre la bandera de España. Inicia este discurso el comandante, que en una charla con Carlos, encarna la voz del deber militar: “En poco tiempo ha perdido usted dos cosas fundamentales para la vida: un gran amor y una sincera amistad. Pero es preciso que comprenda que hay cosas que están por encima de todo eso: el concepto de la dignidad, la obligación de cumplir con nuestro deber. Usted tiene una tradición familiar que le liga a la Marina, que le une a la Patria ¿Será capaz de desertar? ¡No! Yo sé que usted no puede hacerse traición a sí mismo ¡Por el honor del uniforme que viste! ¡Por el recuerdo de cuantos sacrificaron todo a la marina española! Yo le pido que vuelva a ser el alumno modelo, y que no olvide que antes que usted hubo otros hombres que penaron y sufrieron: tenían amores, familia, desengaños... ¡Y todo lo olvidaron cuando la patria les llamó para servirla” (67:25). Enseguida sucede la catarsis del film, en la que en un acto de heroísmo muere Enrique para salvar a unos marineros de una peligrosa tormenta. Este acto redentor de heroísmo militar vuelve a unir el vínculo roto entre los dos amigos, que al final del filme desfilan juntos en el acto de graduación donde se sobreimprime la imagen del tercero desaparecido. Como dijimos, la película acaba con música militar y la bandera nacional al viento. La importancia de este tipo de discursos y su continuidad en el tiempo nos lo ha demostrado ya la cita que hicimos arriba del artículo de la revista de la Marina. Estas películas, como ya hemos señalado, activan en el recuerdo del espectador, pasados los años, esa nostalgia acrítica que de manera involuntaria la mayoría de las veces, borra cualquier recuerdo sobre el discurso político del artefacto cultural.

Volvamos al artículo para poner un ejemplo de lo enunciado donde el autor caracteriza así la producción de Suevia Films:

Azcárraga y Torrado consiguieron navegar con habilidad dentro de un entorno patriótico y militar, imprimiendo a la trama un tono ni patriotero ni militarista, transmitiendo un mensaje de simpatía hacia la Armada, a la vez que representaron una comedia, donde los mejores momentos de humor corrieron a cargo del excelente secundario Xan das Bolas que interpreta al marinero gallego Trinquete, y un estupendo Fernando Fernán Gómez que, con esta interpretación y la de Balarrasa, vio lanzada su figura al estrellato<sup>67</sup>.

Cierto es que aquí el compañerismo y las andanzas amorosas de los personajes tiene un peso mucho mayor en el guión que en películas militares de la misma época, y que el discurso militar aparece de manera muy soterrada en gran parte del filme, pero no se puede dejar de lado, para el espectador de hoy en día, la recepción de estas películas en el momento de su estreno y la interdependencia del discurso político del momento con el de las producciones audiovisuales que, como aquí Cesáreo González, aspiraban a ganar el favor del régimen. Quizás por ello en esta película, de cariz cómico, el giro de la trama aparece de manera bastante brusca con la rivalidad por el amor de una mujer, si, en un principio, pero que finalmente queda ligado a la institución militar y los valores que en ella se inculcan a los jóvenes españoles.

Pedro Lazaga recogerá el guante de Torrado introduciendo situaciones cómicas para aligerar el mensaje militar de este tipo de películas, en *La fiel infantería* (1959), por ejemplo. También en este sentido la masculinidad del soldado se sublima a través de la conquista amorosa, en lo que se convierte en el principal pasatiempo que éstos tienen fuera de las trincheras. El comandante Félix Goñi (Arturo Fernández) aprovecha el permiso para visitar a su prometida y besarla una vez fuera de la casa, en la escalera, a la espera de la ceremonia matrimonial. Su actitud casta, digna de su posición, contrasta con la del soldado Poli (Tony Leblanc) y sus compañeros, que se afeitan para ir al paseo y bailar con las mujeres puesto que “hoy no se puede decir no al Ejército”, a decir de una de ellas (22:16). “¡Viva España!”, exclama jocosamente Poli, con la música de la banda militar de fondo antes de robarle un beso, y que el realizador nos muestre varias situaciones en las que los soldados coquetean con las mujeres del pueblo. La frase del soldado se vuelve a repetir en el minuto 31:58 al verla entrar a trabajar en el cine días después.

---

<sup>67</sup> MAESTRO, 2008: 36.

Este tipo de gags, los noviazgos y la historia del comandante y su boda son casi el único argumento del tedioso filme que de hecho no muestra casi ninguna escena de combate hasta el tramo final del filme. El enemigo hasta entonces es invisible o difícil de identificar, y “el otro” más evidente es la mujer que espera paciente y preocupada el fin de la guerra. La mimesis del espectador se hace casi exclusivamente con “la fiel infantería” que para el momento en el que se nos muestra la batalla, ya estamos plenamente identificados con sus miembros. Como es de suponer, en ésta se suceden las muertes de algunos secundarios próximos a los protagonistas, que lo hacen pensando en sus amores, como Andrés (Ismael Merlo) en una bochornosa secuencia en la que el soldado está subiendo una loma cuando se toca el pecho y grita en señal que ha sido alcanzado, plano que se enlaza con cuatro rápidos planos de su amada Julia (Laura Valezuela), antes de soltar el fusil y caer de frente desplomado, pero amortiguando el golpe con las manos (65:11).

Para entonces ya habían hecho aparición en España los primeros bikinis fruto del auge del turismo. Como es bien conocido, esta fue la ocasión para “renovar” el discurso en torno a la masculinidad del hombre español, para celebrar sus conquistas y su *appeal* en torno a la figura del “macho ibérico”. Comenzando con el éxito de *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández Álvarez, 1970), el “landismo” y las comedias sexis dirigidas por Mariano Ozores se convertirían en los cultivadores por excelencia de este contradictorio mito cinematográfico en el que el orgulloso y promiscuo hombre español no podía evitar reflejar las inseguridades, complejos y frustraciones sexuales de toda una generación de hombres educados en el nacional-catolicismo. Probablemente por la ambivalencia del mensaje de este tipo de “cine popular”, la Administración y el SNE decidieron ignorarlo en su política de premios en favor de las más cautelosas y ortodoxas producciones de los Pedro Masó o Luis Dibildos, dejando la financiación de las primeras al indudable éxito en taquilla estableciendo el modelo que, ya de manera general, adoptará el género de la comedia hasta principios del siglo siguiente.

### **5.12. Compañerismo**

Las actitudes que se muestran en las películas de Torrado y Lazaga se entroncan en la tradición castrense que inauguraran las primeras cintas del cine de cruzada, por ello es interesante la comparación con *¡Harka!* en cuanto a la celebración de la amistad masculina que a veces ha sido visto, a nuestro parecer en un exceso de interpretación, como una expresión soterrada del amor homosexual entre compañeros de armas. En todo caso, lo que se celebra, y lo que sí parece que tuvo una gran aceptación entre las altas jerarquías



militares y del propio Franco, es la exaltación de ese espíritu militar que no es exclusivo del cine del nacional-catolicismo, sino que tiene también paralelo en cintas de celebración militar británicas o estadounidenses, por ejemplo. Para nosotros, lo evidente en este tipo de cintas es la actitud misógina de los realizadores de un cine orientado a un público masculino, en correspondencia con el reparto de los roles de géneros en la que la presencia de la mujer en la esfera pública queda automáticamente excluida. En el ámbito militar esta exclusión se hace de manera natural, lo que además permite la celebración de la masculinidad de los soldados al hacer referencia a las mujeres como objeto de deseo.

Una de las secuencias de *¡Harka!* (35:54) en la que varios soldados hablan distendidos a caballo puede servir como ejemplo. Una música amable acompaña la secuencia en la que Santiago, en primer término habla en una conversación que se supone ha empezado segundos antes “...Calla, hombre feliz. Te espera una segunda luna de miel ¡Quién fuera tú!”, a lo que el compañero responde “¿Por qué no te casas?”. Santiago, hombre hecho para la batalla responde: “¿Yo? ¡Eso está bien para estos pollos! Yo soy incasable”. Un tercero añade: “Lagarto, lagarto. ¡No me hable usted de eso mi capitán!”. “¿Tan desengañado estás?”, pregunta Santiago. “Desengañado es poco, eso fijo ¡Son todas unas hijas de satanás!”, responde el soldado a lo que el capitán Valcárcel replica: “¡Pero qué ricas son”. Todos ríen discretamente mientras añaden “¡Eso sí!” ... “Hijas de mi vida...”. El ataque musulmán les devuelve a la realidad de la guerra, en una disociación que lleva a Labanyi a identificar una esfera con el miedo a la mujer y la otra con los valores guerreros que provoca un acercamiento emocional entre los militares, en este caso entre Santiago y Mauro, que ella considera “abiertamente homoerótica”<sup>68</sup>. Rincón, siguiendo estas afirmaciones, interpreta correctamente que una lectura en ese sentido es posible, en un filme en el que el rechazo a la vida familiar era consustancial al deber militar<sup>69</sup>. Nosotros, sin eliminar esa posibilidad, nos encontramos más cercanos a la interpretación psicoanalítica que hace Santaolalla, por la que la pulsión afectiva y sexual de los soldados en una situación de aislamiento de la vida civil, se transforma en “amistad, camaradería, o amor por la humanidad o cualquier idea abstracta como puede ser el patriotismo”<sup>70</sup>.

Este parece ser el caso de Balarrasa, quien tras la muerte de su compañero de trinchera sufre una crisis de identidad que le lanza en los brazos de la religión. En esta película de transición entre el cine de cruzada y el cine de misionero, el compañerismo se

---

<sup>68</sup> LABANYI, 2002: 45.

<sup>69</sup> RINCÓN, 2014: 76.

<sup>70</sup> SANTAOLALLA, 2005: 57.

convierte en el elemento catalizador de la acción. A partir de entonces, este aislamiento tan del gusto de los militares franquistas se escenificó también a partir de las epopeyas coloniales, de las que *Los últimos de Filipinas* resulta un curioso híbrido. *Forja de almas*, *Misión blanca* o *Alba de América* hablan del poder y del alcance que la amistad y la solidaridad de un grupo de hombres puede tener para el bien común de toda la comunidad. El modelo de masculinidad de una sociedad que se pretendió modelar a partir del corporativismo, primero fascista y luego católico, celebraba el trabajo en común de las fuerzas productivas, que en este caso estaban oficialmente constituidas por los hombres de las familias españolas. Es nuestro parecer que estas películas, como las posteriores *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), *Posición avanzada* (Pedro Lazaga, 1966), *Los guardiamarinas* (Lazaga, 1967) o *Cruzada en la mar* (Isidoro Martínez Ferry, 1968), así como las noticias que salpicaban el No-Do en alusión a las distintas esferas productivas de la economía española, significaban para la Administración un buen mecanismo para aumentar la productividad y celebrar la “cultura del trabajo” entre los cabeza de familia.

El espacio social del hombre estaba determinado por su actividad laboral, en la que la presencia del sindicato vertical aseguraba la ausencia de conflictividad social. Siguiendo el modelo de socialización militar basado en el deber y la obediencia, la camaradería y el sacrificio por el bien común, la promoción de este tipo de relaciones entre hombres aseguraba al mismo tiempo la fijación de roles de género en la sociedad. El reparto de las esferas pública y privada según el discurso de estos filmes, no lo olvidemos generosamente premiados por la Administración, se mantendría firme incluso en los años en los que la incorporación femenina al mercado laboral se hacía inevitable. Las relaciones entre hombres se encuadraban en el trabajo y en los momentos de ocio que se disfrutaban fuera del hogar. Entre mujeres, este compañerismo estaría totalmente ausente durante todos los años estudiados en esta investigación. Hacia el final del franquismo, lo más cercano a esta solidaridad femenina se situó maliciosamente en las tertulias de café o las peluquerías, como veremos más adelante. Vamos a comprobar cómo con más o menos dificultades, más o menos creatividad y solvencia, se mantuvo sin apenas variación la idea de división sexual del trabajo desde los altavoces del régimen franquista.

### **5.13. La mujer que renuncia a su libertad**

El tema sería tratado por Lazaga y Masó ya en la película de inspiración castrense *Los guardiamarinas* (1967), que podría situarse en el ecuador del cambio de estrategia comercial de ambos colaboradores. Se nos confronta desde el principio de la película con la

problemática que tiene que encarar uno de sus protagonistas, el Comandante de Brigada Carlos Torres (Alberto de Mendoza) ante los deseos de su mujer Isabel (Julia Gutiérrez Cabal) de trasladarse de Galicia a Madrid. Ella va mostrándose más comprensiva a lo largo de la película, evidenciando su renuncia a sus propios deseos en favor de los de su marido. Como ya es habitual en este tipo de cintas, y lo irá siendo cada vez más en las producciones de directores como Lazaga —como demostramos con *La fiel infantería*— el punto de vista del espectador es unívocamente identificado con los protagonistas masculinos y es fácilmente identificable con la misoginia de las producciones bélicas de los primeros cuarenta. Recordemos cómo en *¡Harka!* la compañía de la mujer dificulta la realización del hombre, que en el caso del personaje de Carlos, que abandona a su prometida para poder llevar a cabo su cometido militar<sup>71</sup>. El cine militar que retoma Lazaga incluye ya con otro cariz la institución familiar, que va ganando peso en el argumento y que hace evolucionar la puesta en escena de esa discriminación.

Carlos entra riendo en casa tras recibir la visita de los aspirantes a guardiamarina que han sido víctimas de una novatada (34:56). Un ligero contrapicado en un plano americano enfoca el rostro de Carlos, y la cámara le sigue para descender a la altura del sillón donde se sienta: “¡No falla! ¡No falla! Pican todos los años, no se salva ninguna promoción”. En el sofá de al lado, *Isabel está cosiendo*: “Esto es lo que te hace falta... Te gusta la escuela y te gusta enseñarles”. “Sí —responde Carlos, que ha cruzado brazos y piernas y mira la televisión— ... y *hacer de ellos unos hombres, como hicieron conmigo*”. “No te pongas así, simplemente digo que lo pasas bien”, responde. Él *gira la cabeza hacia ella sin llegar a mirarla*: “Y tú no, ya lo sé...” Se levanta del sillón, la cámara le sigue, ella desaparece del cuadro: “... Pero no te preocupes, porque seguramente el año que viene ya no estaremos aquí”. Cambio de plano, *picado sobre la figura de la mujer*: “Mira, Carlos...” Ella se levanta, la cámara la sigue hasta que aparece el marido a la derecha de la imagen, en un primer plano de ambos: “... si el traslado va a conseguir que estemos peleándonos siempre, prefiero quedarme aquí toda mi vida”.

La secuencia bien se puede decir responde al reparto de roles de la época, la mujer cosiendo y él viendo la televisión. Sin embargo, los diálogos y el uso del ángulo de la cámara para cada uno de los personajes no hacen sino reforzar ese reparto por el cual el espectador, repetimos, se ve condicionado por el realizador a tomar partido por el hombre. Ella no tiene otra opción que ceder ante la voluntad de su militar marido, cuyo compromiso con la patria

---

<sup>71</sup> RINCÓN, 2014: 75.

no puede ser obstaculizado por su deseo. Pedro Masó, insistirá en este tipo de argumentos también a través del “cine familiar” que tan buenos resultados de público y premios le daría. *La gran familia* significó en este sentido el pistoletazo de salida de este subgénero con títulos como *La ciudad no es para mí* (1966), *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967), *El turismo es un gran invento* (1968) o *Abuelo Made in Spain* (1969), todos ellos con Pedro Lazaga también como realizador. La primera cinta, además, contó con tres secuelas, dos de ellas dirigidas ya por el propio Masó, donde el rol familiar de la mujer queda sancionado con determinación.

En el caso de la primera cinta que continuó el ciclo, *La familia y uno más* (1965), la ausencia de la madre, además de ser anunciada al principio de la película, se deja sentir en las responsabilidades que toman las hijas mayores de la familia. Así como el hijo mayor le reconoce al padre que “ha llegado el momento de ayudar”, su hermana mayor Luisita (Chonette Laurent), trabaja de secretaria desde su casa, pues no puede desatender las obligaciones del hogar. Una significativa escena, siguiendo estratégicamente otra donde el padre acompaña a casa su secretaria y que se cierra con la imagen de la mujer —posible figura maternal— mirando el coche alejarse (30:46), comienza con el plano de tres cazuelas en el fuego que se va abriendo para ver a Luisita mecanografiando hasta que le llama su jefe. Las pequeñas juegan a la comba y el ruido de los niños (insoportable a lo largo de todo el filme) no le permite escuchar el teléfono. En esta sucesión de actividad frenética realiza una entrevista a “una chacha” (Rafaela Aparicio, quien encarnará en no pocas películas el mismo papel), que le sirve para presentarse “como si fuera la señora de la casa” antes de la llegada del padre de familia y se le quemen las lentejas. “Todo me sale mal”, le dice al padre, a lo que este contesta: “Al contrario, lo estás haciendo muy bien”. “Yo hago todo lo que puedo, te lo aseguro, pero no doy abasto”, se queja, a lo que la voz de la experiencia de padre concluye: “Es cuestión de acostumbrarse”. Sombría perspectiva para la espectadora de la época, que es exhortada a abandonar el trabajo para poder atender a su familia debidamente.

#### **5.14. El galán**

No escasean tampoco las situaciones en las que un hombre debe recordar a la mujer su sitio en la sociedad, así como los comportamientos exigidos en cada uno de los dos roles. En ocasiones de hace de manera violenta, en otras, este papel de hombre casto, feudo de las tradiciones, cuyo arquetipo sería el Juan Castilla de *La aldea maldita*, se reactualiza como ocurre en las comedias de Paco Martínez Soria para mostrar el rostro amable de esta crítica

a la desviación de la recta moral. También la galantería sería un recurso para afianzar los roles de género en la pantalla y fuera de ella. En algunas situaciones, la encarnación de estos roles se extrapola a protagonistas infantiles sobre los que se deben inculcar ya estas actitudes, como ocurre en *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953). El monaguillo Daniel, investido ya de autoridad moral por su condición, está disfrutando de los juegos artificiales cuando llega Margarita, la hija de uno de los protagonistas (42:35), uno de los pocos personajes femeninos por cierto que tiene algún tipo de papel reseñable en la trama del filme. El niño se encuentra apoyado en el peto de piedra de un puente en pico, ella se aproxima por la derecha de la imagen quedando por lo tanto a menor altura. “¿Qué haces tú aquí?”, pregunta el chico. “Ya lo ves ¿Y tú?”. “*Yo soy un hombre y puedo andar por donde quiera...*” En toda la escena la niña aparece inocente y algo estúpida: “¿Cómo eran las ruedas?”, pregunta ingenuamente. “¿Cómo iban a ser? Redondas ¡También tienes tú unas preguntas!”, alecciona él. Tras una conversación sobre su ausencia en misa, ella afirma que tiene que marcharse, lo que provoca la respuesta de Daniel “¡Qué lata! Ahora tendré que acompañarte”. “¿Por qué?” Pregunta Margarita “Porque eso pasa siempre: *los hombres tienen que acompañar a las mujeres perdiéndose lo que sea*” (43:40).

El cine español establece, de nuevo según el patrón americano pero adaptándolo a la psicología española, un arquetipo de galán que alternará la seducción con las situaciones cómicas que en todo caso siempre inciden en la diferencia sexual y de oportunidades en el mundo laboral y social. En este sentido, la galantería implica una actitud paternalista e infantilizadora de la mujer, que en muchos casos se confunde con los buenos modales o la cortesía. En el arquetipo español de galán (que cultivarán, con diferente éxito, Alfredo Mayo, Rafael Rivelles, Jorge Mistral o el protagonista de *La guerra de Dios*, Paco Rabal, durante las dos primeras décadas del franquismo) se tiende a obviar u ocultar la sensibilidad de estos personajes, que son más bien ejemplos varoniles y curtidos de “lo que debe ser un hombre”. Las décadas siguientes tampoco resultaron en un cambio espectacular en esta tipología, que sin embargo, y por imperativos obvios de la edad, fueron siendo interpretados por nuevos actores. Arturo Fernández sería el más reconocible galán de estos años hasta bien entrada la Transición, como la versión elegante del macho ibérico de las comedias sexis. Hasta en tres ocasiones trabajó con el tándem Masó-Lazaga en las primeras incursiones del dúo en este género con los largometrajes *Novios 68* (1967), *No desearás a la mujer de tu prójimo* (1968) y *¡Cómo sois las mujeres!* (1968).

Esta última película nos va a servir para ver las continuidades entre el cine abiertamente conservador con las comedias del tardofranquismo, así como entre la figura

del galán con el machismo y la misoginia ya clásicos en la cinematografía española. El filme se abre con imágenes de una carretera en un paisaje nevado, acompañado con una música de tono romántico —“Amor, amor, vivo por ti, sólo por ti” dice la letra— cuando aparece un coche deportivo descapotable de color amarillo con una pareja que mira al horizonte acaramelados. En el siguiente plano aparecen, ya esquiando, cruzándose en eses, hasta que ella cae riéndose y él se tumba jovial sobre ella y antes de besarla le dice “te quiero, te quiero” la música continúa, ahora diegética, con ambos bailando en una pista. Primeros planos de los rostros, sobre todo el de la mujer, con movimientos pendulares de la cámara preceden a la escena en la que ambos, con los esquís al hombro ascienden una pendiente. Mario (Arturo Fernández) entonces le dice “Teresa ¿Por qué no nos casamos? ¿Es que no me quieres?”, a lo que ella (Teresa Gimpera) contesta: “Mario, *el matrimonio es una cosa muy seria*”. El hombre sentencia entonces: “*Es lo más importante que hay en la vida*”. En el siguiente plano el coche hace el camino inverso, todavía con la música en primer término, ella le pregunta entonces “¿Y si luego no sé hacerte feliz?”. Él con voz grave, mira la mujer, serio y seductor, y contesta: “*El que tiene que hacerte feliz soy yo. Y te prometo que serás la mujer más feliz del mundo*” antes de cerrar el plano con un beso.

La música entonces se interrumpe bruscamente al tiempo que un plano americano, en ligero contrapicado, de Mario abriendo con violencia una puerta, en tirantes y con voz aguda y pretendidamente cómica grita: “¡Teresa! ¡La camisa, que voy a llegar tarde!”. Ella aparece en batín, con el pelo recogido sobre una tabla de planchar excesivamente baja, lo que hace la cámara enfocarla desde una posición de altura: “Si, si. Ya está”, dice. Él replica impaciente: “Ya está, ya está, no lo veo que ya está. Claro, como a ti te da lo mismo”. La cámara ha seguido a la mujer hasta introducir a ambos en el encuadre. Ella se excusa: “Es que hoy no ha venido la asistenta, y como la seda es tan difícil de planchar...” Él replica severo: “¡Y como tú siempre estás en la luna...!” *Entonces le da un ligero golpe en el brazo con el anverso de la mano* y pregunta: “¿En qué estabas pensando, eh?”. Ella, sonriente y aparentemente muy enamorada, contesta: “En nosotros”. “En nosotros, tú siempre estás pensando en nosotros. Cambia de tema hija”, dice Mario, dándose la vuelta, entonces se mira la camisa que ya se ha calzado y mirando expresivo el bolsillo izquierdo de la misma grita el nombre de su mujer y la recrimina haber estropeado su “camisa de seda natural japonesa”. Ella contesta afligida: “Perdona, ha sido sin querer”, a lo que él replica con evidente enfado: “¿Qué hago, la mato?” *Golpea el quicio de la puerta y continúa “Comprendo la separación, el divorcio y el asesinato” golpeando de nuevo, esta vez la puerta antes de recriminarle que sus camisas son lo que convence a sus clientes.* Ella, mirándole con

amor, le dice que así también cayó ella, antes de que él vuelva a gritar. Entonces la imagen se acelera y aparecen los títulos de crédito con música jazz *uptempo* mientras discuten, él se pone la chaqueta, besa a sus hijos en varios planos-secuencia bastante solventes.

El filme, cuyo contenido analizaremos más adelante, nos presenta a un hombre maduro y atractivo que, obsesionado con su trabajo en una oficina inmobiliaria, va abandonando el cuidado de su mujer con la que se muestra irascible y violento, lo que es presentado como una evolución lógica de la actitud masculina hacia la mujer. Su presencia física y su “buena mano” con las mujeres queda patente en las escenas en las que se nos muestra vendiendo pisos, donde su elegancia contrasta con su compañero de trabajo Enrique (Juanjo Menéndez), calvo y encorvado, con un traje viejo de color marrón, que se debe ocupar de una pareja de hombres mayores. Mario, por otro lado, coquetea con la mujer de un adinerado comprador para conseguir la venta, no sin antes perder la comisión por las artimañas de ella. Más adelante en la película, una amiga de Teresa, Julia, le advierte sobre la psicología de los hombres (68:33): “Así empiezan: te soban, te besuquean, te dicen mil veces que te quieren [...] los hombres son todos iguales: presumidos, egoístas, cuanto mayores son más pequeño se les vuelve el cerebro...”.

La evolución que sufre la galantería española corresponde únicamente al plano puramente físico. Por un lado hay una renovación de los rostros y por otro hay una presencia del cuerpo femenino mucho mayor. A partir de estas primeras películas donde se ponía en primer plano las relaciones de pareja, productores y directores comenzaron a probar los límites de la censura en lo que a piel femenina se refiere. Resulta paradójico, que no por ello con menos recorrido en nuestro cine a partir de entonces, que en estas cintas la situación de la mujer como preocupación social se combine con una erotización creciente de sus personajes. Incluso en películas como esta, donde la protagonista es una mujer casada y profundamente enamorada de su marido, las ocasiones en las que se resalta su atractivo y sensualidad no escasean a lo largo del metraje. Desde la escena del primer baile en la que los primerísimos planos del rostro y labios de la actriz protagonista, pasando por otro en el que su presumida libertad se traduce en la compra de nueva lencería, su disponibilidad sexual se hace explícita. Estos paradigmas se repiten en la invasión de comedias sexis que sufren las pantallas españolas al calor de la mercantilización de los cuerpos femeninos, tanto en el plano laboral como en el estético.

### 5.15. La mujer “liberada”

Es una imagen que se va asentando según el país vaya consolidando los éxitos económicos de los planes de desarrollo y la sociedad española vaya evolucionando hacia actitudes sociales coherentes con el estilo de vida del capitalismo consumista. La sexualización del cuerpo de la mujer, que ya estaba presente en la publicidad y en las producciones hollywoodienses y que habían provocado durante los cuarenta y cincuenta reacciones de los guardianes de la recta moral católica, llegaba ahora a las pantallas de la mano de realizadores patrios que vieron en este recurso una de las estrategias comerciales más efectivas. Las contradicciones en las que caía el régimen con la adaptación de la economía liberal, y que lo iban haciendo cada vez más anacrónico, tienen en las relaciones de género uno de sus más evidentes reflejos, y la construcción de la nueva identidad que iba adquiriendo la mujer a través de la visibilidad social que la otorgaba su estatus de consumidora y trabajadora asalariada uno de los mayores puntos de fricción<sup>72</sup>.

Las producciones cinematográficas más conservadoras, muchas de ellas apoyadas económicamente desde la Administración, se encargaron de velar por la integridad moral de muchas de estas jovencitas que amenazaban con destruir la familia tradicional con argumentos no muy alejados de los que se usan hoy en día para oponerse a la unión de parejas del mismo sexo o fiscalizar los derechos reproductivos de las mujeres. La celebración del matrimonio, de su finalidad reproductiva y su papel como vertebrador de la sociedad, fue una constante en las películas de, por ejemplo, Lazaga, José Luis Sáenz de Heredia o Mariano Ozores (estos dos, por cierto colaboraron en *Franco ese hombre* con Ozores como Director Asistente y en *El taxi de los conflictos* como co-directores) quienes con títulos tan ilustrativos como *No desearás la mujer de tu prójimo*, *Los derechos de la mujer* o *Crónica de nueve meses* aplicaron su arte a la defensa de la familia, que significa lo mismo que decir a la mujer tradicional.

Los cambios económicos resultaban tan inevitables que el propio No-Do en 1974 se encargó de hacer un homenaje *sui generis* a las primeras mujeres trabajadoras a través de una sección coordinada por el popular periodista Alfredo Amestoy [sec. 3]:

Fueron las chicas ye-ye de los años cuarenta. Las chicas topolino, como entonces se les llamó, eran a su manera tan progres o más que lo pueden ser las chicas de nuestros días. Terminaron con la insoportable carabina, cuya mirada

---

<sup>72</sup> La ley 56/1961, de 22 de julio, “Sobre derechos políticos profesionales y de trabajo de la mujer” fue publicada en el BOE el 24-VII-1961.



vigilante había importunado a generaciones y generaciones de hijas de familia. Estrenaron revolucionarios modelos de zapatos. Escandalizaron con sus provocativas medias de cristal y se pusieron el mundo por montera luciendo atrevidísimos peinados, como este que recibió el patriótico nombre de ¡Arriba España! *La de vueltas que le han dado a la cabeza desde entonces.*

Mientras *tienen las ideas en esa incubadora que es el secador*, piensan en lo mucho que han cambiado los tiempos. Aunque tenían que volver a casa antes de las 9, sino querían que su padre les leyera la cartilla —y no precisamente la cartilla de racionamiento en los años 40 tan de moda—, ellas fueron sin embargo las pioneras de los tan *cacareados movimientos de liberación femenina...*<sup>73</sup>

El recurso al símil entre la mujer que reivindica y las gallinas ya vimos tenía su antecedente fílmico en los primeros No-Do, pero también se repite, por ejemplo en la secuencia final de *¡Cómo sois las mujeres!* (73:45) en la que la protagonista le aconseja a otra que defienda sus derechos, a lo que una tercera complementa que hay que “hacerle entrar por el aro”, la conversación se acelera y una pisa la palabra a otra a la vez que se introduce en la banda sonora una conversación grabada a más velocidad, la cámara va abriendo el objetivo y se aprecia que están en una terraza donde el resto de mesas están ocupadas por mujeres cuyas conversaciones se añaden, también aceleradas. La toma con la apertura progresiva del objetivo se repite rápidamente desde un ángulo superior con conversaciones ya inaudibles, recurso que se usa otras dos veces para terminar con un plano aéreo de Madrid y la banda sonora “Amor, amor”.

La mujer que trabaja introduce el virus de la independencia. Ya lo advierte la película (80:46): “Cuando una mujer gana dinero, malo”; por lo que la dedicación al mundo laboral se ve como un periodo entre la adolescencia y el matrimonio y/o maternidad, en la que ella debe entonces dedicarse a las labores del hogar [sec. 4]. Una actitud distinta incluye inevitablemente una condena moral en este tipo de cine. La soltería lleva a “cazar un hombre”, frase que se repite hasta dos veces en *Encrucijada para una monja*, una de ellas en una escena de baile que se abre con una imagen de una joven en la pista de baile mirando a la cámara (39:10). Según se va abriendo el objetivo aparecen los dos hombres protagonistas en primer plano. Uno de ellos dice: “hoy debe ser mi día. Esa rubia no me quita el ojo de encima”. “Debe ser una cualquiera”, responde su compañero. “Mejor, no me dará trabajo”, sentencia el otro. En otras ocasiones, el peligro de querer mantener una independencia

---

<sup>73</sup> No-Do, nº 1.619ª, 21-X-1974, min. 06:18

salarial lleva al embarazo indeseado y a la deshonra de ser una madre soltera, como le ocurre a la protagonista de *Españolas en París*. Y es que el peligro que supone la presencia en el espacio público de la mujer se puede traducir, como ocurre en *Experiencia prematrimonial* (Pedro Masó, 1972), con el abandono por parte de la pareja, cuya sexualidad ya vimos se presenta como incontinente, y por lo tanto libre de la culpa que sí se agencia a la mujer<sup>74</sup>.

Durante cuarenta años, el adoctrinamiento nacional-católico en torno a la moral y los roles de género tuvieron un alcance pocas veces reconocido. Los mecanismos “blandos” de socialización franquista, como los que suponen la producción cultural y más concretamente la cinematográfica, han influido en generaciones de españoles hasta hoy en día, cuyos reflejos se han apreciado incluso con manifestaciones en las calles del país. La obsesión de una parte influyente —felizmente cada vez menos— de esta sociedad hacen posible la persistencia de discursos que, como el que reproducimos a continuación, intentan gobernar los cuerpos y la moral de los individuos según los modelos detallados en este estudio:

La familia, constituida sobre la unión matrimonial entre un hombre y una mujer, es mucho más que una unidad jurídica, social y económica. Es, ante todo, una comunidad de amor y de solidaridad, insustituible para la enseñanza y transmisión de los valores (culturales, éticos, sociales, espirituales, etc.) esenciales para el desarrollo y bienestar de sus propios miembros y de la sociedad.

La familia es la unidad natural y fundamental de la sociedad, donde maduran las relaciones humanas, núcleo de la sociedad, ámbito natural de crecimiento y bienestar de todos sus miembros, en particular de los niños.

La familia es una institución de origen natural, con prevalencia del carácter unitario de amor y vida que la convierte en institución social basada en lazos de relación derivados del matrimonio, descendencia o adopción lo que conduce a que tanto la persona como la sociedad se articulen familiarmente para ofrecer un sólido recurso a la sociedad<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> RINCÓN, 2014: 195.

<sup>75</sup> Manifiesto del *Foro de la familia*, disponible en <http://www.forofamilia.org/nosotros/quienes-somos/manifiesto/> (última consulta 20-VII-2015).

## **5.16. La lucha contra el comunismo [figs. 27-29]**

Como régimen surgido de la Guerra Civil en la que el enemigo era considerado la antítesis de la esencia española, el franquismo hizo del anticomunismo uno de los discursos más recurrentes a lo largo de toda su historia, estrategia que buscaba legitimar la privación de libertades civiles mediante la reificación de un enemigo de la sociedad que presentara al orden establecido como garante de la seguridad y libertad de todos los españoles. Heredero de la ideología fascista que articulaba la propaganda de guerra durante los años del conflicto, y sostenido sobre una concepción castrense, la dictadura consideraba el comunismo el enemigo más peligroso y la manera más eficiente y contrastada de neutralizarlo era el encuadramiento de la sociedad. El modelo a seguir lo había establecido la eficiencia con que el nacionalismo aglutinó gran parte de los movimientos de masas durante la Gran Guerra, en un precedente de los apoyos de los regímenes conservadores y fascistas de los años 30. El encuadramiento tenía la ventaja de alcanzar la disciplina de las masas mediante medios mucho menos costosos que la generalización de la educación pública. El importante reclutamiento que provocó la guerra de Marruecos en este sentido, fue el mayor factor de “socialización nacional” de muchos jóvenes españoles. La guerra colonial también comenzó a perfilar la psicología de gran parte de los generales del Ejército, que se veían cada vez más alejados de la política nacional. El sistema parlamentario se les antojaba débil y demasiado contemplativo con las movilizaciones obreras que se configuraban en el imaginario castrense como el enemigo en la retaguardia. La Dictadura de Primo de Rivera se vio como una lógica respuesta a la incapacidad de la democracia de luchar contra el avance del comunismo y del anarquismo. Su caída y la posterior proclamación de la Segunda República dieron el pistoletazo de salida para la radicalización de sus posturas y para la consolidación de los lazos con los elementos conservadores y reaccionarios de la sociedad.

El proceso de polarización y militarización que se vivió entre 1931 y 1936 pusieron en primer término la violencia política como medio de posicionamiento extremo. La configuración de dos bandos en la Guerra Civil no hizo sino acentuar este antagonismo e inscribirlo en las coordenadas de la política internacional de la época, dominada por el ascenso del comunismo y el fascismo ante la debilidad de los regímenes parlamentarios. El bando a la postre vencedor configuró una idea del enemigo antitético y absoluto que, gracias a la densidad simbólica del mismo y al monopolio de la propaganda tras la guerra, tuvo una longevidad que abarca todo el periodo franquista y que incluso hoy en día tiene su eco en cierta historiografía revisionista. La idea de la anti-España se construyó sobre la

despersonalización del “otro”, del enemigo, muy enraizada en la mentalidad colonial del ejército franquista, y que como señaló Francisco Sevillano, incluía combatientes y población civil sin distinción<sup>76</sup>. Paralelamente, como consecuencia de la lógica del golpe de Estado, el sistema político se consideraba igualmente ilegítimo, y los componentes del Frente Popular eran el símbolo de esa alienación del carácter nacional, como corresponde a la animalización de Dolores Ibarruri de la que se llegó a decir en Radio Nacional que había matado a un cura a mordiscos<sup>77</sup>.

Acabamos de ver cómo ese recurso se aplicaba en el ámbito audiovisual a las actitudes reivindicativas de la mujer en un proceso de universalización del discurso militar y político forjado en la guerra. Las películas castrenses, las referencias a los enemigos de la patria, o los tribunales militares confirman del mismo modo esa continuidad a lo largo de toda la dictadura. El conflicto entre la Unión Soviética y los Estados Unidos permitió una revalorización de la retórica anticomunista que fue aprovechado por el franquismo, así como por el régimen de Salazar, para afianzar su posición internacional e intentar salir del aislamiento económico y político consecuencia del desenlace de la Guerra Mundial sin renunciar a los lugares comunes creados durante los años 30. En las pantallas españolas, las películas que plasmaron estas ideas fueron premiadas e incentivadas casi sin excepción por la política de protección al cine de una dictadura que siempre vio al comunismo como el enemigo de la patria:

Desde la leyenda negra, cuando dábamos vida, lenguaje y fe a todo un mundo, hasta más tarde, en los albores de nuestra vida, cuando la guerra de Marruecos y los escándalos para que no embarcasen nuestros soldados, cuando levantaban estatuas a los criminales y a los anarquistas por Europa, y cuando se maquinaba en todos los momentos de nuestro resurgimiento para evitar la grandeza y la prosperidad de España. En esta orquestación de adversarios lleva la dirección la Rusia de los soviets, que gasta centenares de millones en la propaganda radiada, en la compra y captura de agentes y en la financiación de las intrigas de sus “compañeros de viaje”.

Constituimos el punto clave más importante de la resistencia política occidental; somos el país donde, con vuestro esfuerzo, el comunismo ha sido por primera vez derrotado, y sabe también que en este orden somos el baluarte más

---

<sup>76</sup> SEVILLANO CALERO, 2007: 20.

<sup>77</sup> HEREDERO, 1996: 36,

firme de todo Occidente. Si no queremos perder esta gloria, hemos de resignarnos a ser blanco de sus ataques.

El liberalismo es una de las puertas principales por las que el comunismo penetra, y no se nos perdona que en España hayamos cerrado esa puerta y ese camino<sup>78</sup>.

El año en el que el dictador español pronunció este discurso, 1962, puede ser considerado como el de la consolidación del sistema político surgido de la Guerra Civil, gracias al apoyo de los EEUU y a la revitalización de la economía. Por tanto, podría sorprender y resultar anacrónico en un primer momento la equiparación de liberalismo y comunismo precisamente cuando se intensificaba la ofensiva diplomática para alcanzar una homologación política con las democracias europeas o al menos la admisión en las instituciones internacionales de ellas surgidas. Por entonces, sin embargo, se acababan de producir varios acontecimientos que podían amenazar la estabilidad del régimen: la reunión que tuvo lugar en Munich entre miembros de la muy variada oposición al régimen, la huelga minera en Asturias y la preparación del estreno de la película de Frédéric Rossif *Mourir à Madrid* (1963). El hecho de que fuera el propio Jefe del Estado quien reincidiera en el discurso anticomunista, incluyendo en él la complicidad de las democracias occidentales —o de los sistemas demoliberales como eufemísticamente se los identificaba— nos permite comprobar la persistencia del mismo, y que casi de manera sistemática salía a relucir cuando el régimen era criticado con cierta resonancia desde el exterior.

El aislamiento internacional con el que dio comienzo la dictadura perfiló la actitud del régimen militar que siempre mostró su desconfianza al parlamentarismo, la sociedad civil y la intelectualidad dentro y fuera del país. La sociedad española era consciente de vivir en un régimen peculiar que se presentaba a sí mismo como una especie de Arcadia, un país atemporal y apolítico, que había logrado exorcizar la patria del demonio comunista tras la victoria de abril del 39. El No-Do fue uno de los principales expositores de esta imagen idílica. La sucesión de reportajes anodinos y repetitivos actos institucionales se veían salpicados de descontextualizadas referencias a la política internacional entre las que la “lucha contra el comunismo” era uno de los temas predilectos. Este programa pretendía mostrar la ausencia de conflicto en el interior del país de una manera tan disimulada como evidente. La presencia de los maquis, las huelgas, los altercados callejeros o los atentados

---

<sup>78</sup> Discurso de Franco ante la Hermandad de Alféreces Provisionales, ABC, 29-V-1962, p. 47. Noticia aparecida en el No-Do, nº 1.013C, de 4-VI-1962.

contra Franco o sus ministros eran sistemáticamente silenciados, aunque en algunos casos se dieran incluso delante de las mismas cámaras del noticiario como comprobaremos más adelante. El discurso anticomunista se sitúa, de esta manera, en el eje de la tensión entre el aislamiento internacional y el acercamiento a los EEUU y el bloque capitalista, en un esfuerzo de legitimación que incluye la promoción de la imagen idílica que el franquismo quiso dar de sí mismo.

### 5.17. La península en cuarentena

Tanto el régimen franquista como el de Salazar compartían una iconografía en la que el enemigo común de la patria se condensaba en la figura del comunista extranjero. Las referencias a la religión y a la historia imperial de ambos países servían para conjurar el peligro de contagio de una enfermedad extranjera que nada tenía que ver con la esencia del espíritu nacional. La asimilación de esa enfermedad con la Revolución Rusa buscó desde 1917 identificar al adversario con el país soviético, antagónico de la ancestral tradición conquistadora y evangelizadora que caracterizaba a los hermanos ibéricos. El mito de la salvación occidental fue capitalizado por las dictaduras del sur de Europa, lo que les permitía aunar la cruzada contra el infiel con el discurso pro-europeo, que por otra parte también sería utilizado por Alemania a partir del verano de 1941 cuando comenzó la ofensiva hacia Rusia<sup>79</sup>. La idea, muy en consonancia con el credo marxista, era que el viejo continente había cometido el error de dejarse llevar por la deriva materialista de la Revolución Francesa, de la que la soviética no era sino su consecuencia lógica.

El marxismo no fue la degeneración accidental de una cuadrilla de foragidos [*sic*], sino el término lógico de la desintegración liberal. Relativismo escéptico, luego materialismo. Y la materia por mucho que se la pula y tiña, con puede convertirse en espíritu; la sociedad abandonada al materialismo histórico para en lo que para siempre lo material, en corromperse<sup>80</sup>.

Se había abandonado, por tanto, la espiritualidad que abanderaba la labor civilizadora del cristianismo. Sería esta una idea-comodín que se podría adaptar interesadamente a la denuncia pretendidamente neutral del conflicto europeo, una vez el Eje había sido derrotado, o a las imperfecciones de los sistemas democráticos europeos, que permitían a través del juego político, la participación de los comunistas. Sería pionero el

---

<sup>79</sup> D'ALMEIDA, 1955: 108.

<sup>80</sup> REP, nº 9-10, enero-agosto 1943, pp. 10 y ss.

SNP/SNI portugués en su aplicación a la propaganda audiovisual cuando desde febrero de 1935 presentara su proyecto de *cinema ambulante* que intensificó su actividad tras la victoria del Frente Popular en España en 1936 llegando a realizar en el primer semestre de 1937 hasta 127 sesiones<sup>81</sup>, algunas de ellas prologadas por los miembros del partido único, la União Nacional.

Fue 1937 también el año que se estrenó *A revolução de Maio* (António Lopes Ribeiro) filme histórico-político sobre el golpe de Estado militar donde el responsable de la propaganda, António Ferro, ejercería como guionista. Al igual que *Raza* y otros filmes “de cruzada”, la primera película de propaganda salazarista sirvió como narrativa del mito fundacional que daría lugar al Estado Novo. Al presentar la República Portuguesa como un periodo anárquico y corrupto, el golpe militar de 1926 aparece en el filme como el elemento salvífico que preparó el camino para la recuperación de la esencia nacional, de los valores tradicionales, y lo que era más importante para el asentamiento de la figura del dictador luso, el crecimiento económico. El filme intercala material documental para demostrar la veracidad del relato, y hacia el fin del mismo aparecen unos rótulos con datos del Instituto Nacional de Estadística portugués que el protagonista encuentra en su particular transformación desde el bolchevismo inicial hacia el alineamiento con el Estado Novo.

La película fue concebida como un producto propagandístico desde el primer momento, y fue el primer gran proyecto en el campo audiovisual que António Ferro llevó a cabo. Las similitudes entre *Raza* y *A revolução de Maio* como propaganda fundacional de ambos regímenes se revelan deudoras, a su vez de la producción italiana *Camicia Nera* (Giovacchino Forzano, 1933) que supuso también para el régimen de Mussolini la plasmación cinematográfica de la historia del auge del fascismo. Los embajadores italianos se encargaban de realizar proyecciones privadas de la película el año de su lanzamiento para personalidades y políticos de la época, y en la realizada en Lisboa estuvo presente el Presidente del Consejo<sup>82</sup>. La película causó una gran impresión también al futuro jefe de propaganda, para quien la inspiración que le supuso para su propio proyecto era evidente como manifestara a la revista *Cine-Jornal* en 1935, durante la etapa de pre-producción del filme:

Una gran película sobre el momento político presente en Portugal está siendo producida. Es probable que el comienzo del trabajo dinámico, cuyos objetivos son

---

<sup>81</sup> POIRIER BRAZ, 2008: 64.

<sup>82</sup> MATOS, 2010: 153

similares al italiano *Camicia Nera*, empieza el año que viene. Es importante destacar que si bien he mencionado objetivos similares, no sólo nuestra política es diferente sino que nuestro filme será diferente también a *Camicia Nera*<sup>83</sup>.

Italia era el modelo de estado propagandístico que se había demostrado eficiente en la década de los 30. Sin embargo las influencias no se quedó ahí: como también pasó con *Sin novedad en el Alcázar*, la debilidad por la vanguardia artística del director del SPN le llevó a buscar referentes culturales también en la Rusia soviética, y tratándose de películas de ficción, como no podía ser de otra manera, también en el *Acorazado Potemkin* de Einsestein, cuyos trabajos António Lopez había seguido durante su etapa como periodista en la capital rusa, y cuyas obras cinematográficas consideraba “incomparablemente superiores a las micro-epopeyas superficiales concebidas por los cerebros en cemento armado de los guionistas americanos”<sup>84</sup>. Portugal, en cambio, era capaz de realizar un cine a la altura de la circunstancias y preservando la esencia nacional. Lopes Ribero y Ferro, indudablemente instigados por Salazar, renuncian a identificarse con los regímenes autoritarios de la época deudores del materialismo ateo de puertas afuera y como potenciales desestabilizadores para el poder autocrático de la dictadura salazarista, como veremos reconoce a sus íntimos el dictador luso. Salazar, a su vez, edificó su Estado Novo en un principio sobre el poder militar y contra la política y los políticos de la I República, identificados con el desorden según afirmaba en sus discursos de los primeros años como presidente del Consejo.

La política era enemiga del equilibrio natural del alma portuguesa: los movimientos políticos, que incluían fascismo y comunismo, habían corrompido la convivencia pacífica antes de la “revolución de mayo” y, siempre según la propaganda oficial, habían dejado lugar al Estado Novo. Identificando política con comunismo, y en todo caso con extremismo, el movimiento *revirhalista* (oposición armada republicana) fue continuamente reprimido y ninguneado durante sus catorce años de existencia (1926-1940) para poder presentar la dictadura portuguesa como un régimen consensuado y legítimo frente al “marxismo”<sup>85</sup>. Como le ocurre a César Valente (António Martínez), el protagonista de *A revolução de maio*, todo portugués previamente comprometido políticamente —y por lo tanto comunista— sufre una conversión (que en el filme curiosamente comienza tras un encuentro en un barco republicano español) pacífica y triunfal hacia la paz social de la Dictadura Militar y de ahí, inevitablemente y de manera igual de pacífica y triunfal, al Estado Novo. Pensada como una

---

<sup>83</sup> Entrevista con António Ferro, *Cine-Jornal*, nº 1 (6), 25-XI- 1935, citado en REIS TORGAL, s.f.

<sup>84</sup> MATOS, 2010: 154.

<sup>85</sup> ROSAS, 2012: 68.



obra de propaganda y legitimación del régimen, pero sobre todo de su jefe, el SPN apoyó la cinta con más de dos millones de dólares de 1936. El rodaje se desarrolló durante el mes de mayo de ese año coincidiendo con las “Fiestas del Trabajo Nacional” presididas por Salazar, y donde el protagonista llega del extranjero para comprobar que no se trata de “media docena de gatos”, como critica al inicio del filme. Las imágenes documentales, por tanto, se mezclan con la historia contada realzando la presencia de Salazar “na Rua”, su cercanía al pueblo, y el apoyo popular que éste le brinda. Valente, por tanto, después de un periplo por Estoril, Sintra y otros paisajes bucólicos de la geografía portuguesa, consuma su conversión enamorado de una casta portuguesa, Clara (Maria Clara), con quien va a celebrar las fiestas del X Aniversario de la Revolución Nacional que cierra la película donde Salazar y Carmona fueran aclamados con delirio en la ciudad de Braga como reza la portada de periódico que antecede al rodaje documental del desfile conmemorativo.

El régimen cultiva, por tanto, una imagen de un Portugal pacífico y en armonía, lejos de los abruptos que invaden la política continental de los años 30, un *locus amoenus* donde las figuras de la política europea pueden fijarse para alcanzar la espiritualidad perdida por décadas de liberalismo y de masificación de las pasiones mundanas a cargo de los movimientos de masas que ponen en peligro las tradiciones occidentales. Para ello no duda en echar mano de figuras de la cultura europea para apoyar los artefactos culturales y propagandísticos del Estado Novo. Ya vimos como las entrevistas de Ferro con Salazar fueron prologadas por D’Ors en su versión española. Para la francesa contó con el prefacio de Paul Valéry y para la inglesa, Austen Chamberlain<sup>86</sup>. En realidad, se trataba de una política de legitimación en el exterior alentada por el propio Ferro, que entre otros contó con el apoyo del belga Maurice Mæterlinck, Premio Nobel de Literatura, en la versión francesa del libro de Salazar *Une révolution dans la paix*, del periodista alemán Friedrich Sieburg o de los escritores franceses Léon Poncins o Jacques Bainville, quienes comparan al dictador luso con otros líderes de la época, especialmente con el turco Mustafá Kemal<sup>87</sup>. La verdadera Europa, la Europa eterna, era la antítesis de la experiencia comunista, según la versión ibérica de la guerra civil que el continente venía sufriendo desde 1914.

El tiempo presente, “nuestro tiempo”, aparece como una época de “interregno espiritual”, de terrible vacío y oquedad. Época de disolución de todos los valores y normas tradicionales, en que todos vivimos del consumo vertiginoso de las riquezas trabajosamente acumuladas por nuestros antepasados. Tiempo de escepticismo y de

---

<sup>86</sup> ROSAS, 2012: 159.

<sup>87</sup> MATOS, 2010: 210-213.

poca fe, minadas las creencias más entrañables por la sospecha de que el pensamiento no es sino pura “ideología”, ilusión engañadora y engañosa. Tiempo de decadencia intelectual y moral, de “abandono de las certidumbres esenciales”, provisionalidad, nihilismo, puro activismo y dinamismo, y, al par, sed insaciable de reposar en algo absoluto y definitivamente estable (Röpke). Relativismo a ultranza en todos los órdenes del pensamiento o de la acción...<sup>88</sup>

Hasta autores meses antes tan decididamente fascistas como Francisco Javier Conde eran capaces de adoptar el mantra de la espiritualidad frente al materialismo ateo. El cine, cómo no, podía e iba a apoyar en este esfuerzo propagandístico y de legitimación de las dictaduras. El anticomunismo incluso funcionó en nuestro país como argumento casi exclusivo en varias cintas desde principios de los años cuarenta hasta ya entrada la transición. Una de ellas, *Boda en el Infierno* (Antonio Román, 1942), nos narra la historia de Blanca, una mujer rusa protagonizada por Conchita Montenegro, que para salvar su honor debe matar a un comisario soviético. A partir de aquí, en un argumento donde el melodrama romántico se mezcla con la tosca ideología alrededor de un amor entre una descendiente de la alta sociedad rusa con un marinero valenciano ya prometido (Carlos, José Nieto) y el peligro de las hordas rojas que hacia la mitad del filme se apoderan de España. Yendo a Barcelona a bordo del petrolero “Campuzano” (40:10) se entera de que “las fuerzas leales de Tetuán se han sublevado contra el gobierno de la República”, le anuncia un subalterno, que añade: “Esto es la Guerra Civil, tenemos que decidir nuestra actitud”. Carlos responde: “De la mía no hay duda, yo estoy con el Ejército”. Junto al apoyo “de la oficialidad” se enfrenta a su personal de máquinas, como metonimia de la subversión comunista, que termina rindiéndose ante la superioridad de los oficiales. Blanca se infiltra en el Madrid republicano, donde milicianos tiran vasos contra la imagen de la virgen con el Niño en medio de una fiesta descontrolada donde bailan sobre las mesas en éxtasis alcohólico, para rescatar la ex-novia de Carlos de una checa. Para ello, sorprendentemente se “prostituye” ante otro comisario comunista, en una curiosa pirueta del argumento donde la aristócrata rusa tiene relaciones por segunda vez con un rojo. Incluso todavía antes del final del filme tiene otra ocasión de comenzar una nueva historia de amor en una muestra de que el honor de la mujer puede expandirse o contraerse según la importancia del mensaje central de la narración.

Román, el director más premiado por el Sindicato en los primeros años, realizó varias obras en las que contrapone revolución y una cierta idea de españolidad. La excusa de la

---

<sup>88</sup> CONDE, 1945: 73.

revolución de 1848, por ejemplo, sirve para anteponer la honradez del militar español en *Lola Montes*. De la misma manera, en su producción de 1945, *Los últimos de Filipinas* se enfrenta la corrupción de la política con el valor del destacamento de Baler en la isla del Pacífico, simbolizado en la muerte del capitán Las Morenas, quien además de mostrarse afligido por la pérdida de uno de sus hombres, “ordena” que le entierren sin las salvas de ordenanza para ahorrar munición. El entierro y el parte de su muerte preceden a una portada de la *Gaceta de Madrid* con una reconstrucción del Tratado de París y la pérdida de las Filipinas, donde los políticos aparecen sonriendo (47:50) [fig.30].

La siguiente secuencia se inicia con un soldado cantando coplas antes que anuncien al teniente que le llama un parlamentario, a lo que responde: “¡que nos dejen en paz!”, negándose a capitular antes de mirar a la bandera a lo alto de la iglesia y recordar las palabras del capitán: “no es un desafío, es simplemente dar fe de que estamos aquí” (51:15). El político profesional es blanco de los ataques de la propaganda franquista como en la adaptación que de la obra de Pemán *Cuando las cortes de Cádiz* (1934) haría Luis Lucía en *Lola la piconera* (1951), película en la que el diputado Acuña aparece como el enemigo de la patria que permite la conquista de la misma por parte de la Francia atea de Napoleón<sup>89</sup>. Acuña representa a la vez el enemigo interior y el español que vende su alma al liberalismo, cuya lógica evolución es el político republicano que vende la patria a Moscú. De esta manera, y siguiendo la lógica de las declaraciones de Franco que mostramos arriba y de los escritos de propagandistas como Corts Grau, el comunismo y la democracia vienen a representar un mismo mal que ataca las esencias mismas de España.

Lo mismo se desprende de *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943), donde hacia el final de la película se introduce esta idea de rechazo de la actividad política, con la visita del “Señor Ministro de la Gobernación” a las escuelas fundadas por el padre Andrés Manjón. La secuencia se abre con un plano general de una empinada calle de Granada donde llega una comitiva tirada por carros de caballos. Un chófer abre la puerta antes de cambiar al plano siguiente, donde desde dentro de un patio vemos bajar del carro principal a tres hombres vestidos de negro, con sombreros de copa y bastón. Le siguen otros seis hombres que se quedan tras ellos, cuando el que parece ser el alcalde (pues no se detalla) presenta al señor ministro al padre Manjón, “gloria de la patria y de la cristiandad” (63:33). “Un humilde servidor de Dios, nada más”, responde el cura, antes de llevarle a presenciar una de sus lecciones. En ella se destilan críticas a la clase política a la que “eso de empujar y

---

<sup>89</sup> MARTÍNEZ, 2010: 210.

atropellar no será desconocido” (64:42), lo que provoca “la mala cara del señor Ministro”, porque, como dice el padre, “será de los que empuja probablemente”. Poco después, el clérigo vuelve a recibir noticias del Gobierno, pues recibe a tres hombres en “misión oficial” para prepararle “un homenaje nacional”. El cura les pide que usen ese dinero para mejoras en el seminario y en la escuela (69:01), subrayando la superioridad moral de la actividad evangelizadora sobre el parlamentarismo vacuo y materialista.

Son películas pensadas para dar ejemplo, ejemplo de la necesidad de defender los valores patrios por encima del materialismo marxista y capitalista. Es por ello que son realizadas con enormes presupuestos y en cuya difusión no se escatimaron esfuerzos. En los dos casos sirven como modelos de la legitimidad moral de cada uno de los Estados. La difusión de estas películas en el extranjero también fueron objetivos importantes para sus promotores, como demuestra la investigación de Berthier<sup>90</sup> que detalla el sacrificio de la rentabilidad económica que se realizó para conseguir la mayor visibilidad posible en el extranjero de cintas como *Franco, ese hombre*. Al fin y al cabo se trataba de mostrar al mundo que los valores que sostenían los “Estados Nuevos” alcanzaban una legitimidad a través de la inspiración espiritual que ninguna otra ideología materialista podía siquiera pretender, pues como desde una renovada óptica tecnocrática se insistía por aquellos años:

El Estado demoliberal no ha descubierto todavía un sistema de escrutinio perfecto. Todos deforman la opinión pública en mayor o menor medida. Su carácter representativo es aproximado, impreciso, muy metafórico, y dista extraordinariamente de la exactitud que gratuitamente le atribuyen sus apologistas indoctos [...]

El valor del Estado demoliberal no estriba, pues, en su presunta perfección intrínseca, ni en su problemática lógica interna, sino en su eficacia política. *Se le puede defender seriamente porque en unas circunstancias concretas sirva*, no porque sea matemáticamente representativo de la voluntad popular<sup>91</sup>.

## 5.18. Escrivá y la crítica católica

Las dictaduras no hubieran podido mantenerse en el poder durante periodos tan dilatados de tiempo sino hubieran sabido realizar equilibrios en su legitimación dentro de sus países así como en el plano internacional. Esto se reflejó, naturalmente, en las

---

<sup>90</sup> BERTHIER, 1998: 77-80.

<sup>91</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 214-215.

producciones audiovisuales realizadas, cuyos discursos cambiantes y contradictorios parecían seguir sin embargo unas directrices cuidadosamente trabajadas. Se comienza a abandonar tímidamente la identificación del miliciano español con el comunismo para erigirse como “un poder autónomo”<sup>92</sup>. Es el caso del sintomático desplazamiento de la crítica a la política en general (incluyendo democracia y liberalismo como enemigos de la patria) hacia la amenaza comunista durante los años de la autarquía, como sintomáticamente sucede en *El espíritu de una raza* (1950). Vimos cómo empresas tales que Aspa Films supieron aprovecharse de la coyuntura internacional y de las necesidades propagandísticas del régimen franquista en los años en los que se firmaban acuerdos con EEUU y el Vaticano, logrando una serie de películas cuya temática resultaba de la mezcla de la defensa de la religión y de la lucha contra el comunismo. En este último aspecto también apreciamos cómo las referencias a la ideología socialista se hacía sin nombrarla directamente, pero fácilmente identificable de manera contextual como la ambientación de *La guerra de Dios* en un pueblo minero, o las referencias a la teoría marxista en el primer discurso del cura en la misma película. Aquí el comunismo es presentado de manera abstracta, impregnando a todos los trabajadores de la mina con su odio de clase y hacia el estamento eclesiástico. La labor de evangelización del padre Andrés es la que logra la erradicación de semejante aberración y el filme termina cerrando el círculo del relato mítico en el que la armonía vuelve al pueblo para lograr la coexistencia fraternal.

Otra de las películas de la productora de Vicente Escrivá realizada en estos años, también dirigida por Rafael Gil y que demuestra la ambición de la nueva empresa por consolidarse en la producción cinematográfica, es la ya comentada *El beso de Judas* (1954), rodada en parte en Tierra Santa y donde se nos narra la historia del encuentro de Judas y Jesús a través de la visión del primero. Aquí la referencia política, no por ser más anacrónica es menos evidente: Judas es un agitador político que busca la liberación del pueblo judío de la tiranía del Imperio Romano. En la línea de la anterior cinta, la legítima demanda de justicia social es vehiculada de manera errónea. El personaje principal nos es presentado ya en el minuto 3:23, interpretado por Rafael Rivelles, como el instigador de la revuelta de Jaffa (no se precisa cual y, de buena fe suponemos que no se trata de la Gran Revuelta Judía de Jaffa o Primera Guerra Judeo-Romana que tuvo lugar entre el 66 y el 73 d. C.), y se niega a entregarse a la autoridad romana pese a las súplicas del padre de uno de los capturados.

---

<sup>92</sup> HEREDERO, 1996: 159.

Al entrar éste en la casa, Judas se encuentra sentado leyendo y le pregunta con tono severo: “Judas ¿Qué haces aún aquí? Te he esperado toda la noche ¡me juraste que vendrías al pretorio! ¿Sabes que mi hijo ha sido condenado?”. “Creí que lo perdonarían. Es demasiado joven”, responde con voz pausada. “A mediodía le clavarán en la muralla ¿Qué piensas hacer?”. “No puedo hacer nada”, responde. “Sí que puedes, él no hablará pero tú hablarás por él”. “¿Que puedo yo decir?”. “La verdad. *Vivíamos en paz hasta que tú lo envenenaste con tus sueños*. Tú le llevaste a Jaffa, tú le metiste en la revuelta pero sólo él va a morir [...] ¿Qué piensas hacer”, le dice sujetándole del pecho. Judas se suelta, y responde: “Él muere por su culpa, no por mí”. “*Él muere para saciar tu ambición*. Ellos quieren la cabeza del motín, yo se la entregaré puesto que tú no has tenido el valor”, amenaza. “No puedes hacer eso. *Él no significa nada, yo hago más falta. Yo tengo que esperar*”. “A mí no me envolverás con tus palabras. Si alguien debe esperar es mi hijo, y quiero que espere vivo lo que pueda venir”, sentencia, antes de darse la vuelta hacia la puerta. “No intentes escapar, las puertas de la ciudad están guardadas”. Judas después le amenaza con entregar a sus hijos si alguien le denuncia al Pretorio: “Mi vida es más importante que la suya”. La secuencia termina con la frase del padre desolado: “Tú le condenas, tú ganas esta vez. Pero el señor nos juzgará a todos...” (5:52)

El instigador político es por tanto retratado como culto —aparece leyendo—, conspirador —pues es él quien envenena a la juventud— y cobarde —que pone su vida por delante de los que le tienen como ejemplo—, además de manipulador —juega con el amor del padre hacia sus hijos—, e incluso, como dirá más adelante el propio Jesús, “es el espíritu del mal” (44:58). Una vez conoce al profeta, intenta por todos los medios ser aceptado uno de los doce “elegidos para seguirle”, y para ello hace gala de sus “contactos” influyentes: “Más pronto o más tarde tendrá que ponerse a la cabeza del pueblo. ¿Quién de vosotros es capaz de prepararle el camino? Yo podría servirle de mucho, mis amigos no son pescadores... Yo puedo hablar en Jerusalén” (23:25). La ambición, como ya se señala en la escena que comentamos anteriormente, es una de las características de este Judas que fácilmente podría compararse a los políticos o agitadores profesionales de los años republicanos. Judas, como también muchos de los falangistas del régimen de Franco, duda de la estrategia de Jesús para consolidar un reino “sin dinero ni armas”, y pide estimular “la cólera de la gente” para llegar al objetivo de la creación del Estado de Israel (27:04). Su personaje zigzaguea a lo largo de la película entre la lealtad a Jesús y las crisis de fe: “Señor, tú eres desde el principio de los tiempos. No me retires tu poder para que yo crea en ti y en

mí mismo” (30:58), dice tras curar a un ciego, pero incapaz de hacer lo mismo con un leproso por miedo al contagio.

La cobardía se une a la ambición de poder de nuestro protagonista, hecho que es aprovechado por los enemigos de Jesús para introducir un traidor en su círculo íntimo, y aquí el guionista no deja pasar la oportunidad de volver a hacer la comparación entre el compromiso político y la traición: (37:11) “...Judas ¿Dónde has venido a caer?”, le pregunta el rabino Misael (Félix Dafauce). La escena se produce de noche, y ambos personajes, vestidos con ropajes oscuros, hablan muy de cerca: “Soy dueño de mis actos y hago lo que creo mejor. Lo que pienses tú y los de Jerusalén no me importa”, responde dándose la vuelta. “Ya lo he visto —continúa el religioso conspirador—, pero tú estabas preparado para ser algo más. He conocido a los tuyos y a ti cuando te sentabas en mi sinagoga. Siempre has sido un rebelde... ¿Y de qué te ha servido?”. Primer plano de Judas: “Él es el que esperaba nuestro pueblo, tú me lo enseñaste. Si no hubiera ido a la sinagoga aún estaría en Jerusalén”. Se acerca y vuelven a aparecer los dos en el primer plano: “Yo no te he enseñado a blasfemar. Tu ambición te ha hecho ver las cosas de otro modo. Cuando veas a tu profeta clavado junto a las murallas, puede que cambies de opinión ¡Vuelve a tu casa Judas, hazme caso! Aún estás a tiempo. No pasara mucho sin que tu Cristo siga la suerte del Bautista —dice alejándose—, entonces no podré hacer nada por ti”.

El rabino volverá aparecer tras una nueva crisis de fe del anti-héroe, esta vez provocada por la injusticia que a su parecer es el uso de un caro perfume para lavar los pies de Jesús, con el que “podrían vivir un año”. Una codicia que se viste, como buen revolucionario, de conciencia social: “¿Por qué no se vendió ese perfume en trescientos denarios?... Con ese dinero podrían comer muchos pobres” (48:13), recrimina a Jesús antes de su reunión con Misael. En este y sucesivos reencuentros, el enviado de Caifás apela a su vanidad para consumir la traición. Un plano general de la sala del gran sacerdote a oscuras, un gran candelero de siete brazos al fondo en el centro de la imagen deja a su derecha el asiento vacío de Caifás y a la izquierda las dos siluetas en la sombra de Judas y Misael. Un potente foco de luz desde la derecha de la imagen alarga las sombras hasta abarcar gran parte del encuadre mientras los hombres expresan sus dudas sobre la verdadera identidad de Jesús. Un plano entero de ambos precede la trascendental conversación. El candelabro sigue al fondo de la imagen. Judas se torna hacia la cámara y Misael le advierte: “si tú no dices dónde se oculta otro lo hará por ti. No olvides que aquel que le entregare vivirá siempre en la memoria de las gentes... Es la gloria lo que te estoy ofreciendo Judas, tu gran

oportunidad”. La cámara se acerca a las dos figuras hasta alcanzar un plano medio. Judas pensativo se torna hacia su compañero: “¿Qué me daréis si me entrego?”. “Aparte de mi gratitud, treinta monedas”. “¿Treinta monedas?”, repite el traidor sorprendido, asciende una música de intriga y ambos salen de la sala (57:53).

La traición se consuma promovida por unos sacerdotes que no dudan en utilizar el soborno y la conspiración para consolidar su posición de poder ante el peligro que supone la figura de Jesús. (78:16) Una vez crucificado, son ellos los que espolean al pueblo que en un principio asiste respetuoso al suplicio: “¡Gritad contra él, vino a destruir nuestro templo! [...] “Por qué tanto respeto? Es un vulgar malhechor [...] Es un blasfemo, enemigo de la ley y los profetas”, gritan tres de ellos entre una fácilmente influenciable multitud. En una mezcla de xenofobia y denuncia de la manipulación política, el filme alerta de los peligros de la codicia de individuos que, como Judas, son capaces de vender a cualquiera para lograr sus objetivos. A estos hombres de ambición desmedida no le van a faltar conspiradores que, como los sacerdotes —judíos por supuesto—, manejan también al pueblo con soflamas y llamadas al odio que si bien no dejan entrever el mensaje anticomunista de otras obras de Gil, no deja lugar a dudas sobre la nocividad de la conspiración política y de la maleabilidad del pueblo en unos años en los que el PCE había abandonado la lucha armada para comenzar la infiltración en los cuadros obreros del franquismo a través del Sindicato vertical y de las asociaciones católicas de base.

Si en *El beso de Judas* las referencias al comunismo son veladas y su carga política algo menos evidente que en otras de las películas del tándem Escrivá-Gil, su siguiente gran éxito, *Murió hace quince años* (Rafael Gil, 1954), se trata de un filme de propaganda abiertamente antisoviético, clasificado también ese año como de “Interés Nacional”, como por otra parte también lo fue la mediocre *La patrulla* (Pedro Lazaga, 1954) una de las varias películas que el director realizó inspirándose en su propia experiencia en la División Azul. También a partir de un episodio situado en la Rusia soviética —la peripecia de “los niños de Rusia” —, José Antonio Giménez Arnau realizó una obra de teatro cuyo guión adaptó Vicente Escrivá tras hacerse con sus derechos en 1953. Pese a las diferencias en ambas versiones la carga ideológica, auténtica motivación de la producción de las obras, resta incólume tanto en su representación teatral como en la cinematográfica<sup>93</sup>. En la que nos interesa aquí —la película de Rafael Gil—, el elemento comunista no puede sino aparecer bajo una óptica negativa, como los miembros de la tripulación que obligan a los niños a

---

<sup>93</sup> DELTELL, 2011: 441.



subirse al barco que les llevará a Rusia, o el comisario que arranca el crucifijo al protagonista Diego (Carlos Acevedo), requisa sus pertenencias y le recomienda olvidarse de su familia y todo lo que deja atrás en España. Se nota ya, de todas formas, una voluntad de dotar de mayor credibilidad a los personajes negativos, creando psicologías más complejas y circunstancias ligeramente atenuantes que hacen comprensible al espectador que ciertos hombres tomaran partido por tan dañina ideología. Esta sería la toma de posición de muchas de las películas que tras un lustro de ausencia de referencias a la Guerra Civil en la cinematografía española, fueron a partir de 1948 capaces de reactualizar el discurso ideológico dotándolo de cierta profundidad psicológica a los personajes que, sin embargo, seguían en gran parte divididos por una presentación maniquea.

La Guerra Fría era el escenario propicio para esta reactualización del mensaje anticomunista y es, por ejemplo en las imágenes que como en *Murió hace quince años* nos sitúan en el Moscú soviético, en las que podemos apreciar la importancia y potencia del enemigo. Con una toma general del Kremlin y la Plaza Roja sobreimpresionado con un letrero con el nombre de la ciudad, la secuencia hace uso de material documental para introducir al espectador en el contexto en el que va a vivir Diego y los demás niños que fueron exiliados “forzosamente” al país soviético. (8:15) Tomas panorámicas de los edificios y el tráfico de la ciudad se mezclan con imágenes de tanques, desfiles militares, primeros planos de soldados en formación con las bayonetas al frente y multitudes encuadradas, acompañadas de una música triunfal y sombría, preceden la escena de la escuela comunista donde el profesor alecciona: “la moral está subordinada a la lucha de clases. Todo lo que sirve para la derrota de la sociedad burguesa es bueno y es malo todo lo que se opone a la dictadura del proletariado”. La introducción que se nos hace a la trama del filme no puede desprenderse de la simplista división política, ni más maniquea puede ser tampoco la ideología marxista y la división del bien y del mal que es inculcada a los púberes. Con la voz en off de las lecciones de diversos profesores comunistas de previsible contenido vemos la evolución física del joven Diego y su proceso de adoctrinamiento. Un último fundido nos muestra la transición entre el adolescente y el ya adulto y convencido comunista Diego (10:05), ahora encarnado por Paco Rabal, que con el escudo de la U.R.S.S al fondo exclama: “El partido es el arma que debe impulsar la revolución. Cuanto se haga o se piense no tendrá valor si no sirve para nuestros fines. Cada vacilación, cada torpeza que retrase nuestra marcha son crímenes y deben castigarse como tales. Nosotros somos la vanguardia del gran ejército proletario del mundo”.

El peligro de la infiltración comunista no puede dejar de ser advertido en esta película en la que el protagonista aparece agitando a los trabajadores de Turín (recordemos que en 1953 el PCI había conseguido un cuarto de los asientos en el parlamento italiano), ciudad a la que es destinado en misión previa a su regreso a España. Aquí también existe el peligro y para combatirlo el padre de Diego ocupa el puesto de coronel de la Policía Acuña (Rafael Rivelles), quien según el comisario Goeritz (Gérard Tichy), está consiguiendo su objetivo (14:22). Para demostrar su arrepentimiento, el comisario y Diego deciden entregar a un agente en Madrid, Ramón Iranzo, quien será sometido a un interrogatorio por parte del coronel Acuña. Es llamativo, y lo suponemos lo sería más para el público de la época, ver con qué diplomacia y respeto se realiza el interrogatorio en contraposición con las evidentes torturas que durante todo el franquismo —particularmente intensas y oscuras durante esos años— practicaba la Brigada Político-Social de la dictadura (41:25).

Un plano americano nos muestra a Diego a la izquierda, frente a su padre que le instruye para que se coloque en una sala contigua, fuera de la vista del detenido, Diego sale del cuadro y Acuña toma su lugar al otro lado del escritorio, hojea unos papeles. Plano americano de la puerta de la sala que se abre, y dos hombres acompañan a Iranzo, en el centro de la imagen. Se acercan al coronel y la cámara con ellos. “Pueden irse”, ordena, y los hombres salen. “Siéntese”, le espeta cortésmente el mando policial. “Estoy bien así”, contesta el comunista. “Como quiera. Puesto que se niega a hablar, voy a hacerle unas aclaraciones respecto a su detención —dice a la vez que va tomando su posición original a la derecha del escritorio— La información que recibimos es bastante concreta: su *actuación terrorista en Asturias*, su contacto con elementos de *Toulouse* y últimamente, su campaña de *agitación* en diversas provincias...” (23:25). La importancia de los diálogos no debe ser subestimada y sus referencias a la organización obrera, que comienza a reestructurarse al principio de la década, buscaban muy probablemente la rápida asociación del público de la figura del comunista interpretado por Antonio Prieto, con aquellos arquetipos difundidos por la propaganda oficial franquista. En todo caso el comisario, como muestra del trato que reciben los terroristas y agitadores, frente a su evidente mala fe, le ofrece un cigarro antes de hacer aparición su hijo. Diego le reprocha su indisciplina y sus “contactos con el trotskismo” (!) Para finalizar la secuencia Iranzo incluso llega a dar las gracias por el tabaco antes de ser retirado de la sala en el surrealista interrogatorio sólo posible entonces en una secuencia cinematográfica (44:56). Es también comprensible que esta actitud se vea condicionada por la manera en que es arrestado este agente, y otros en el filme, esto es, a través de su entrega al jefe de la Policía por parte de su hijo falsamente arrepentido. Cabría

preguntarse aquí si no nos encontráramos ante un mensaje a aquellos espectadores que conociendo a miembros del maquis o del PCE incluso en su propia familia, debían entregarlos a la Brigada Político Social en pro del bien común y del suyo propio, pues al fin y al cabo serían bien tratados en los centros de detención franquistas.

El protagonista se muestra frío y distante con su familia desde el primer momento, casi desprovisto de humanidad, como vimos ocurría con los enemigos de la patria. Esta actitud es fruto de un adoctrinamiento comunista casi pavloviano, y de la misión que le es encomendada desde Moscú<sup>94</sup>, algo que sólo puede solucionar su prima Mónica, como ya sabemos. Es ella la que descubre su doble juego y labor como espía soviético al oír una conversación telefónica previa a la reunión que Diego va a tener con el comunista Muñoz. Esta diversidad de personajes, extranjeros y nacionales que forman parte de la organización, muestran al espectador la variedad de caras que puede mostrar la infiltración comunista que, como pasa con Diego, puede hasta formar parte de nuestra familia, conspirando a nuestras espaldas. Además, como señala el comisario Goeritz, pueden ocultarse en las ciudades sin problema (65:11): “Que sepan que estoy aquí no es grave porque Madrid es muy grande...” Como bien recuerda Vicente Sánchez-Biosca, el cine estadounidense llevará esta paranoia anticomunista hasta el extremo de crear todo un género de ciencia-ficción donde los extraterrestres (la gran mayoría de ellos de Marte, Mars en inglés y por lo tanto fácil de relacionar al autor de *El capital*) podían hasta mimetizarse entre los humanos para acabar con su sociedad e imponer una tiranía despojada de sentimientos<sup>95</sup>.

Frente a la sedición y conspiración comunistas, se encuentra la actitud del coronel Acuña, cuya honradez y sentido del deber le lleva a defender a su hijo ante las continuas sospechas de su fidelidad a la causa nacional. Es en los momentos finales del filme cuando esta actitud hace despertar en su hijo la ternura que con tanto esmero había ido cultivando Mónica. Arrepentido por haberle delatado a los asesinos comunistas, Diego acude a la casa para prevenir al padre que ya ha partido. Éste deja una nota escrita a su superior (87:35): “Ante todo quiero que me perdone, por no haberme confiado a usted. Si esta noche como presiento, me sucediera algo, no debe culparse a nadie más que a mí. Lo que ocurra, hasta

---

<sup>94</sup> HEREDERO, 1996: 135, estudia esta “patología” comunista que consiste en la búsqueda de una sociedad sin sentimientos repetida en cintas como *Y eligió el infierno* (César Fernández Ardavín, 1957), *Cerca del cielo* (Mariano Pombo y Domingo Viladomat, 1951) *Ronda española Lo que nunca muere Pasaporte para un ángel Suspenso en comunismo Perseguidos El canto del gallo* o en *Rapsodia de sangre* (Antonio Isasi-Isasmendi, 1958), donde se desglosa esta doctrina oficial: “Llegará un día en el que nuestros sabios descubrirán una vacuna que inmunice a los hombres contra sus grandes debilidades: una vacuna anti-amor, anti-religión, anti-felicidad, anti-fantasía, e incluso contra esas ansias infantiles de libertad”.

<sup>95</sup> SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006: 152.

lo más grave, lo hice por mi propia voluntad, incluso contra la opinión de mi hijo. No mezcle a nadie en este asunto porque cometería una gran injusticia. Créame, es la única manera de cumplir con mi deber”. Tras leer la carta, Diego corre a buscar al policía que camina hacia la emboscada. Música de suspense acompaña el paseo del coronel y la carrera de su hijo que, como casi toda la película, está rodada con gran maestría estética, claramente deudora del cine policíaco estadounidense, y en cuya fotografía destaca la labor de Alfredo Fraile y los decorados de Enrique Alarcón. Al fin le da alcance y el progenitor le advierte que morirá para mostrarle su amor por él, Diego ataca a su padre para evitar que encuentre al comisario comunista y se presenta ante él. Éste le dispara antes de ser alcanzado de vuelta por el arma del hijo arrepentido, cayendo los dos antes que Acuña llegue a socorrer a su hijo. La escena final nos muestra a Diego convaleciente en un hospital bajo un crucifijo, recibe la visita de Mónica ante la presencia de su padre “no os merezco [...], ¡qué vergüenza!” dice antes de abrazar a su padre “así juntos, de ahora en adelante, esta será mi verdad” (65:41).

### 5.19. La revisión de la lucha

Éste es, sin embargo, un final atípico para un personaje que ha sido comunista, pues sólo en este filme desde la producción de *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942), el héroe comunista sobrevive a su propio arrepentimiento. Película destacada por su empleo del lenguaje estético de una manera muy solvente en su intencionalidad metafórica, el trabajo de Gil supone un hito en el que algunos han querido ver un antecedente directo a *La muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem, estrenada menos de un año después. En la cinta en la que sí es evidente su influencia es en la también solvente, y mucho más mediocre y maniquea, *La paz empieza nunca* (1960), del director argentino de origen ruso León Klimovsky. Ésta es todo un ejemplo de la desnaturalización que las intervenciones de los organismos del régimen podía someter a las películas tras su paso por la comisión de censura, y en este caso también las alteraciones de guión, metraje y diálogos en la que colaboró el Ministerio del Ejército<sup>96</sup> pero también de la complicidad de productores y directores con estas actuaciones si el resultado era la concesión de “Interés Nacional” que en ese año de 1960 sólo recaería en otras dos películas bastante más acorde con la ideología del desarrollismo: la versión culta del cine con niño que supuso la adaptación de *El lazarrillo del Tormes* (1959) de César Fernández Ardavín, y la obra de propaganda institucional *091, policía al habla* (José María Forqué, 1960), en la que con una mezcla de realismo y género

---

<sup>96</sup> PÉREZ PERUCHA, 1997: 401.

negro patrio la historia de un comisario atormentado sirve para dar a conocer la variedad de servicios con los que la Benemérita sirve a la población española. Pero volvamos por un momento al filme de Klimovsky.

Basada en la tendenciosa novela de Emilio Romero, la adaptación pareció en un principio querer atenuar el furibundo falangismo del que era deudor y volver a insistir en la idea de reconciliación nacional que podemos entrever en varios pasajes. El resultado, sin embargo, fue una de las películas más ideológicas y desfasadas —así como inexplicablemente larga— de todo el periodo, que como muestra, comienza con la siguiente advertencia previa incluso a los títulos de crédito: “Éste es López. Uno de esos hombres de 1936 a quien nadie puede quitar de la cabeza que una parte del odio que encontró en su juventud era porque unos podíamos vivir y otros no. Y este es un relato sincero y emocionante de una generación española de hombres jóvenes que arriesgó un día su existencia con la ilusión de poner a su pueblo, amagado con la ruina, otra vez en pie. López quería una nación unida, una justicia social y una patria libre. Un millón de muertos caben en esta historia” (00:53).

La ficción es protagonizada por Adolfo Marsillach en el papel de López, un joven falangista que junto a sus camaradas reparten propaganda del partido de Primo de Rivera en las vísperas del Alzamiento Nacional y que, evidentemente, son perseguidos a golpe de pistola por los obreros republicanos. Esta es la primera escena del filme, tras de la cual Juan López se pregunta por qué son atacados (de manera arbitraria) si “todos queremos lo mismo, la justicia”. La intención de mostrar a Falange como un partido obrero es manifiesta ya a estas alturas, como también el rechazo que entre las clases populares provocaba la adhesión al mismo, intoxicadas por el veneno comunista: “Se han desatado los odios. Los hombres se niegan a trabajar en el campo Ya no se trata de Madrid, sino de toda España. Estamos llegando al final. La gente se está repartiendo los bienes por adelantado: hay quien ya tiene elegido borrica y hasta mujer” (8:20-8:53). Para completar el dibujo de la situación previa al golpe de Estado y a quién culpar del mismo, durante las fiestas del pueblo en las que la gente baila en corro cogidos de la mano al son de la trompeta, y en las que el joven Juan disfruta en la pradera de la compañía de su bella novia Paula (Concha Velasco), alguien prende fuego a la ermita, lo que provoca una discusión verbal entre Juan y el aparentemente “rojo” Fortunato, que mira el incendio satisfecho. El cambio de situación es enfatizado por el acompañamiento musical también, que en esta segunda mitad de la secuencia se torna sombrío e inquietante insinuando la alteración de la armonía primigenia por parte de los comunistas.

El alzamiento y la situación en el Madrid de 1936 son contextualizados a través de imágenes documentales a las que se superponen voces y música de ambiente. Continúan las secuencias reales con el repartón de armas y escenas de combate bajo un ritmo de intriga. Nuestro héroe es entonces apresado junto a otros quintacolumnistas, que en el camión que le sconduce a un desenlace incierto se cogen de la mano: los falangistas tienen su camaradería, son un grupo unido y solidario. Los “rojos”, sin embargo, aparecen unidos, o más bien confundidos simplemente por fuerza, por la posesión de los fusiles, figura que se repite en *El santuario no se rinde*. De hecho el camión donde se les traslada tiene al principio de la secuencia la inscripción CNT-FAI pintada en el lateral del mismo, mientras que durante el fallido fusilamiento del Alto de los Leones aparecen las siglas JSU-UGT. Juan consigue escapar y volver al campo nacional, y entre imágenes documentales se desarrolla la historia de amor que detallamos anteriormente, llega el final de la guerra y el inicio de la Segunda Guerra Mundial, también referido a través de imágenes de archivo.

Tomando imágenes del No-Do (ediciones 107A de 8 de abril de 1946 y 206A y 206B de 12 de diciembre de 1946) la acción continúa: manifestaciones “espontáneas” de adhesión al régimen —como dijeran los productos de la oficina de García Viñolas— se combinan con secuencias rodadas para integrarlas en la trama. En su completo estudio sobre la historia y el mito en el longevo noticiario, Vicente Sánchez Biosca analiza las noticias de diciembre que bajos los títulos “Por la soberanía de España!” (206A) y “¡Contra la injerencia extranjera!” informa sobre las manifestaciones que cubrieron de manera exclusiva sus cámaras<sup>97</sup>. En ambos reportajes (como en el número entero) se ha perdido el registro sonoro pero se ha conservado por escrito las muy relevantes transcripciones de las locuciones:

...el pueblo de Madrid, como la nación entera, expresa su digna y viril protesta contra la actitud de ciertos países de la Organización de las Naciones Unidas [...] para decir al mundo cómo España permanece en pie junto al Jefe del Estado que supo llevar a feliz término la cruzada liberadora contra el comunismo y mantener en todo instante, la paz, la dignidad y la soberanía de la patria [...]

---

<sup>97</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ BIOSCA, 2001: 410-415

La actitud de la nación entera, unida inquebrantablemente a Franco [...] frente a los que quisieran hacernos volver a vivir las horas del terror soviético y menoscabar nuestra soberanía inquebrantable<sup>98</sup>.

Como en la película, quien atenta contra la soberanía española no es la ONU, la Francia democrática que cierra las fronteras o los EEUU y Reino Unido que junto al vecino galo condenan la dictadura franquista. Es la Internacional Comunista la que desde Moscú ha orquestado una campaña de acoso y derribo sobre la dictadura española que ya una vez salió victoriosa de su lucha contra el invasor ateo y materialista y que continúa vigilante frente “a quienes en el exterior especulan torpemente con nuestra lealtad y nuestra paz interna”<sup>99</sup>. Esa paz también está amenazada desde dentro del país y es que la vigilancia es necesaria como bien señala el título de la obra de Emilio Romero. El protagonista de la versión filmada recibe el encargo de “una operación de *limpieza* de maquis en Asturias” (62:12), precisamente a él puesto que hace parte de “un grupo de españoles a quienes ha tocado renunciar a nuestra paz, a nuestra intimidad familiar, para nosotros la paz empieza nunca” (63:12) le recuerda su compañero de juventud, Mencía (Jesús Puente), que es el encargado de reclutarle. No podemos dejar de subrayar la importancia en la sucesión de estas escenas, de las manifestaciones de adhesión a su reclutamiento como espía infiltrado en el maquis asturiano sin ningún tipo de transición en el argumento. El aislamiento se identifica con la acción del comunismo internacional que financia y ayuda a los terroristas que todavía amenazan la paz en recónditas montañas de la geografía española. Se recalca de hecho que, además de la famosa partida de Asturias, existe otra en Levante, dejando en suspenso las que podrían existir además de ellas.

Tras ganarse la confianza de Dóriga (Carlos Casaravilla, un maqui que conoce en la cárcel de Ocaña donde es internado de incógnito), parten juntos para las montañas de Asturias, y es ahí donde se desarrolla la trama final del filme. Puede suponer el lector que en todo este tiempo que pasa el protagonista con los guerrilleros no se hace ninguna referencia a, por ejemplo, derrocar la dictadura fascista o al general golpista; de hecho la caracterización del mundo maqui no se hace sino por medio de gritos de “salud” y de puños en alto. La oposición se presenta entre partidas y Guardia Civil, despojado de toda motivación o elemento político. De hecho, el único que tiene un discurso más o menos

---

<sup>98</sup> Locución de la noticia “¡Contra la injerencia extranjera!” de la edición 206B, en RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ BIOSCA, 2001:413.

<sup>99</sup> Locución de la noticia “¡Por la soberanía de España!”, edición 206A, en RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ BIOSCA, 2001:411.

político es el propio Rufo cuando le preguntan su opinión sobre la situación y es oportunamente cortado cuando el diálogo se vuelve excesivamente resbaladizo para la ideología del régimen (89:13): “Yo lo veo claro, como lo ven ellos (los exiliados en Francia). Unas partidas armadas, disciplinadas, darían la impresión al mundo de que la Guerra Civil no ha terminado. Eso podría justificar incluso una intervención en España y la...” Entonces le interrumpe el hijo del campesino colaborador con el que habla alertando de la presencia de una patrulla de la benemérita.

En este tramo final de la película es el jefe guerrillero Carazo quien condensa las características del comunista despiadado, pues parece ser él quien da las órdenes de disparar por la espalda a los prisioneros (hecho que evita nuestro héroe con gran rectitud moral) antes de maltratarlos a patadas, como ocurre en el minuto 32:10 ante la mirada enfurecida de Rufo. Aquí Klimovsky vuelve a realizar la asociación de ideas a través de la sucesión de escenas que vimos anteriormente y con el último plano medio en el que Rufo, a la derecha de la imagen mira triste al condenado que se encuentra fuera de cuadro, y otro miliciano a la izquierda le apunta con un fusil, antes de desaparecer del encuadre se empalma otro en el que la fachada de una iglesia se alza en medio del plano general. Es en ella donde Carazo entra y fusila al cura antes de la secuencia siguiente (93:00), en la que confiesa al falangista de incógnito que “lo que está en juego es mi piel ¡La mía! Y la defendiendo a mi manera. Armas, armas es lo que necesito”, sentencia. Por primera vez el mal del comunismo es encarnado por un personaje que no puede sino ser un asesino sin ideología, cuya principal preocupación es su propia supervivencia.

En este reparto de roles y psicologías, a Mencía le toca ser el elemento racional de la película, si cabe el más ideológico y relevante en cuanto al aspecto propagandístico, recordemos además que una frase suya da título al relato. En una de las últimas escenas (107:50), en la que entregan armas a los guerrilleros, López le confiesa a Mencía mientras fuma un cigarro: “Esta es una lucha fea, Mencía, no me gusta. *Sé que es un deber ineludible pero... yo he combatido siempre de otra manera*” A lo que su compañero le contesta apelando a sentido de Estado: “*Lo de los maquis hay que liquidarlo para que el pueblo español pueda vivir en paz. Es el último rescoldo de nuestra Guerra Civil, después de esto... se acabó*”. Juan entra en razón: “*Si, ya no debe haber más luchas entre los españoles. Quiero creer que cuando esto termine viviremos todos unidos*” Todos los españoles que viven en la península, se entiende, de lo que quedan excluidos los exiliados, cuya figura analizamos en otro capítulo. En todo caso, la conversación es altamente significativa, por supuesto por lo que se dice, pero también por cuándo se dice: al final del filme, antes de matar



ametrallados a todas las partidas que van a recoger el falso cargamento de armas. En varias escenas parece no importar ahora disparar a los guerrilleros por la espalda si el objetivo es terminar con los últimos rescoldos del comunismo en tierra española. Por si no hubiera quedado claro, el filme termina con la siguiente inscripción sobreimpresionada en una toma de Madrid de noche, de la entonces Avenida de José Antonio, bajo la iluminación de letreros y faros de automóviles:

La Historia de España la estamos haciendo los españoles, *los que ganamos* y los que perdieron nuestra guerra. Y para hacer cosas que dejen en buen lugar a nuestro pueblo, ahora que queremos ir todos hacia arriba, la paz empieza nunca.

Esta renovada versión falangista de la Guerra Civil en las pantallas españolas era especialmente apreciada por los miembros del Sindicato del Espectáculo durante estos años en los que el franquismo pretendía presentarse como una “democracia orgánica” que le aproximara a las instituciones internacionales. No serían pocas las películas ambientadas en el conflicto que recibirían premios o importantes créditos por parte del organismo. *La fiel infantería* (Pedro Lazaga, 1959), *Diálogos de la Paz* (José María Font Espina y Jorge Feliú, 1964), *Posición avanzada* (Pedro Lazaga, 1965), o *Los ojos perdidos* (Rafael García Serrano, 1967) nos pueden servir como ejemplos. Encontramos directores ya especializados en este tipo de temáticas como Pedro Lazaga, así como escritores y guionistas, como Rafael García Serrano —que tras colaborar con el primero en *La patrulla* (1954) o *La fiel infantería* se lanzó a la realización y más adelante a la producción de filmes—, que supieron aprovechar las jugosas subvenciones que les permitían continuar realizando un cine abiertamente ideológico.

*La fiel infantería* supone un primer intento de humanizar el conflicto, de aportarle una mayor complejidad argumental e ideológica al cine bélico realizado en los años cuarenta<sup>100</sup>. Toda una declaración de intenciones parece la primera escena (1:41), en la que en medio de sonidos de disparos lejanos unos soldados se disponen a asaltar una vivienda que parece en ruinas, el primero de ellos se acerca y hace señales de avanzar a sus compañeros que cubriendo los flancos se apresuran a abordarla. Los disparos se acallan y oímos el sonido de las chicharras antes de que un “¡adelante!” haga abalanzarse a los hombres sobre el objetivo: una decena de gallinas que pueblan la vivienda. Acto seguido se oye el sonido de un avión y comienza un bombardeo que deja una víctima. Música fúnebre

---

<sup>100</sup> La apuesta del Sindicato por este filme se traduce en los medios que la productora de Dibildos consiguió para realizar esta película en color mediante la tecnología Eastman, que ha permitido su buena conservación a pesar de ser uno de los sistemas más baratos de la época.

acompaña la escena en que sus compañeros le cubren y le llevan al campamento. La secuencia siguiente, ya acampados, es acompañada por música de armónica y, como si no hubiera habido una víctima, aparecen charlando y hasta bebiendo de la bota. Tony Leblanc (Poli) y Arturo Fernández (comandante Félix Goñi) encabezan este reparto que también da un tinte menos grave que al que estábamos habituados la década anterior. La guerra en sí sólo ocupa la parte final del filme, con una batalla de unos veinte minutos que concluye con el alzado de la bandera y planos de soldados agotados, sonrientes o muertos en el campo de batalla. El comandante dibuja entonces un círculo sobre el mapa que supone representa el terreno donde han estado luchando. Una inscripción cierra la narración: “A todos los españoles que hicieran esta guerra, estén donde estén vivos o muertos ¡Larga Paz!”, que si bien pudiera interpretarse como un signo de reconciliación, la potencia visual del dibujo en el mapa como símbolo de conquista y la superposición de la inscripción al plano de la torre donde hondea la recién instalada bandera rojigualda, bien puede leerse de manera contraria.

En esta corriente se sitúa también la producción por encargo que Masó-Lazaga realizaron sobre los niños que fueron enviados al extranjero durante la guerra. Inspirada en la novela de corte autobiográfico que recibió el Premio Nacional de Literatura de 1967 de Luis de Castresana, *El otro árbol de Guernica* (Pedro Lazaga, 1969) adapta las vivencias del joven Santiago Celaya (José Manuel Barrio) en la capital de Bélgica durante los años que dura el conflicto en España. El título que precede a las primeras escenas, al igual que en el anterior filme, es una declaración de intenciones en clave de reconciliación: “Ésta es una historia verídica, un episodio vivido por un grupo de españoles que fueron evacuados al extranjero durante la guerra de 1936. Esta película va dirigida a todos los españoles. A los mayores y a los pequeños, a los que lucharon en un bando y en otro, a los que han echado raíces en la tierra que les vio nacer y a los que viven lejos de la patria”. Los encuentros con otros niños españoles expatriados sirven para celebrar la diversidad de las tradiciones regionales (objetivo explícito de las autoridades a la hora de promover el filme) y también para dejar caer que las peleas entre compatriotas son por un lado inherentes a nuestro carácter, y por otro innecesarias y evitables. La puesta en escena del conflicto, sin embargo, no casa con este argumento reconciliador, se hace desde un punto de vista muy determinado: el del vencedor de la contienda.

Santiago lee en la portada del diario *Le Soir* “La guerre civile espagnole est finie. Franco est le maître de l’Espagne” (89:24) en una escena en la que los rápidos *zoom* (de los que la película abusa) son acompañados de música triunfal. Enseguida se encadenan

escenas de archivo en la que camiones con banderas nacionales recorren Madrid y donde aparecen multitudes celebrando y soldados ocupando edificios oficiales. Esta secuencia liga con otra del dormitorio de los niños, donde, en pijama, saltando sobre las camas y lanzando al aire las almohadas, celebran el acontecimiento al grito de “¡la guerra terminó!”, mientras se abrazan alegres. Otras dos imágenes de archivo se intercalan, esta vez una de ellas la de dos soldados sobre un tanque, uno haciendo el saludo fascista, el diálogo entre la ficción y el documental continúa bajo el mismo signo de celebración antes de las secuencias finales del filme en las que los niños abandonan la escuela en Bruselas y vuelven a Euskadi en tren. La reconciliación, por tanto, sólo es posible bajo el signo de los vencedores, que son los que sancionan el tipo de relato permitido en las pantallas españolas. El filme realizó significativas variaciones sobre el relato novelesco como la ausencia de referencias a la Segunda Guerra Mundial, a los símbolos institucionales vascos o republicanos o la eliminación de la referencia a que el maestro, don Segundo, no pudiera regresar con los niños<sup>101</sup>. De esta manera, Lazaga y Masó ahorraban a la censura las más que previsibles intervenciones en un filme de espinoso argumento, y de paso ganaban enteros para la financiación total del proyecto.

## 5.20. El proletario

El trabajador no deja de ser una figura incómoda y polisémica en las pantallas españolas. Si es discurso del No-Do hace hincapié en la responsabilidad del obrero en su puesto de trabajo siguiendo el patrón de la ideología corporativista, en la ficción pocas veces se muestran en profundidad las preocupaciones cotidianas de los trabajadores españoles. En la mayoría de los filmes, la figura del obrero ocupa un segundo o tercer plano, en particular durante los primeros años de dictadura en la que tanto las gestas militares como los amoríos de las clases adineradas copaban las pantallas. Es cierto que en las españoladas de principios de los cuarenta las protagonistas femeninas suelen ser de extracción popular, pero nunca llega a mostrarse con un mínimo de fidelidad la problemática asociada a su condición, y siempre acaba por ascender socialmente por medio del matrimonio. El hombre trabajador queda marginado del cine de los primeros largometrajes, excepción hecha de *Surcos* que ya vimos cómo pagó la osadía de denunciar la problemática social de la clase trabajadora española desde el único punto de vista que se suponía legitimado para ello. Cuando hace aparición, es para mostrarlo en el cine de cruzada, como miliciano, bajo una luz negativa y perversa. Las ambientaciones oscuras de

---

<sup>101</sup> GONZÁLEZ, 2001: 224.

las checas en *Rojo y negro* o *Raza* junto con los rostros angulosos de los personajes y los escenarios salpicados de pintadas con referencias a Rusia o símbolos religiosos profanados aparecen en casi todos los filmes ambientados en la Guerra Civil durante los años cuarenta, que eran los únicos donde se pretendía representar a los obreros.

El trabajador rendido al comunismo aparece en no pocas ocasiones como un personaje ignorante y lleno de odio hacia la autoridad política, económica o religiosa. Si en muchas películas esta imagen se cultiva profusamente y de manera maniquea aparece como un personaje indudablemente negativo, hay algunas que lo muestran como víctima de las circunstancias y de su propio desconocimiento, como ocurría en *Rojo y negro*, y como veremos más adelante ocurre en obras como *Cerca de la Ciudad* (Luis Lucia, 1952) o *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953). En ambas, también el comunismo lleva a estos hombres a una decadencia moral que les hace presos de las pasiones, y para ello, qué mejor recurso que presentarlos como borrachos, adictos al juego o violadores [fig. 31]. En estas dos, por ejemplo, mientras el cura está dando misa ellos están en la taberna borrachos y apostando, mientras que en *Rojo y negro* o en *Porque te vi llorar* (Juan de Orduña, 1941) esta maldad se traduce en el simbólico abuso sexual de un miliciano deliberadamente sucio y borracho en los dos casos, a sendas mujeres de corte e indumentaria inequívocamente aristocrática. Voluntariamente o no, en estos dos ejemplos los realizadores escenifican el odio de clase que, una vez más, se presta a la interpretación del espectador ¿Es el odio del obrero hacia la burguesía lo que justifica la inclusión de estas escenas? ¿O es la desconfianza y el prejuicio del propio director hacia la clase trabajadora lo que se desprende de ellas?

Lo cierto es que en la película de Orduña el desenlace incluye la boda de la mujer deshonrada con un electricista, sobre cuyo papel reposa la responsabilidad de exculpar a todos aquellos trabajadores que aceptaron católicamente las desigualdades y no cayeron en el error de tomar partido, al menos del lado equivocado. El infame mensaje que contiene el folletín de Orduña no puede ser más claro: el obrero politizado y solidario con su clase social —un miliciano asturiano nada menos— es un ser envidioso y criminal, que no duda en deshonrar a una mujer de la alta sociedad en una agresión de una importante carga emocional y que exige el posicionamiento del espectador. La figura del electricista, en cambio, muestra el orden corporativo y de solidaridad vertical que conviene a la reconstrucción económica y moral del país. En *Boda en el infierno*, donde se repite el símil y el estereotipo del comunista, éstos no pueden resultar más groseros: se incluye también una violación, y también aparece Conchita Montenegro en el papel de artista que al actuar en la España republicana se encuentra con un público borracho, tirando alcohol sobre

símbolos religiosos y matando a burgueses y sospechosos de veleidades burguesas a partes iguales.

Encontramos incluso en esta simplista caracterización de la figura del “rojo” un actor secundario especializado en este tipo de caracteres: José Sepúlveda [fig. 32], que desde su primer papel en *Rojo y negro* como el inteligente y desconfiado comisario Ignacio, y quizás por su cara amplia y mellada, repetiría como personaje “comunista”, por lo menos, en *La guerra de Dios*, *Cerca del cielo* (Domingo Viladomat, 1951), *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1954), *Los ases buscan la paz* (Ruiz Castillo, 1955), *El padre Pitillo* (Juan de Orduña, 1955), *Héroes del aire* (Ramón Torrado, 1958), *La paz empieza nunca* (Klimovsky, 1960) o *La cesta* (Rafael J. Salvia, 1965), personaje siniestro que Juan Antonio Bardem reciclo en *La muerte de un ciclista* (1955) para otorgarle el papel de comisario de Policía en una operación de deconstrucción del mito que suponemos pasó desapercibida para la censura franquista. El falangista Manolo Morán fue otro actor que repetiría el papel de carcelero republicano en *Escuadrilla* y *Boda en el infierno*, aprovechando su ancha complexión para sugerir la abundancia en la que vivían los responsables de la represión comunista frente a las estrecheces de la población civil. Al mismo tiempo, estos personajes siempre actúan en espacios cerrados, oscuros e hipnóticos, muy probablemente inspirados en las checas de Barcelona. La opresión que la ideología comunista significa está reconstruida en los interiores angostos, en las arquitecturas cerradas y en la ausencia de ventanas. El comunismo se convierte en un infierno donde cualquier persona con un mínimo de respeto por la vida quiere huir<sup>102</sup>. El enemigo va dejando de ser una persona, incluso una figura en particular como Stalin o Marx, para configurarse en la antítesis del régimen de libertades que se disfrutaba en Occidente, y en el que los dictadores del buen lado del muro, nadan cada vez más cómodos.

La película de Klimovsky significa un punto de inflexión, ya tardío, en esta representación, pues durante los años sesenta el obrero desaparece casi completamente de la ficción nacional, copada ahora por padres de familia de profesiones liberales que proveen para los suyos introduciéndoles en la sociedad de consumo a través del orden patriarcal. A pesar de ello, se puede apreciar que el proletario fue durante toda la cinematografía “oficial” del franquismo un fantasma, un elemento a evitar a pesar de la composición social del país y de la reorganización del movimiento obrero en la década de los 50 y 60. La desigual distribución de la renta y la escasa inversión pública tampoco aconsejaban tratar

---

<sup>102</sup> HEREDERO, 1996: 159.

estos temas en las pantallas nacionales a riesgo de provocar altercados en las salas de exhibición. Una organización social de herencia corporativista, como veremos a continuación, neutralizaba el concepto de clase social que tanta presencia y conciencia había adquirido durante los años de la República. El triunfo por las armas de la burguesía en un país tan desigual como la España de la mayor parte del siglo XX, aconsejaba desplazar el foco de las condiciones de vida de gran parte de la población hacia la consecución de los sueños de ascensión social que ésta provocaba.

El comunismo como alegoría de toda organización de trabajadores tras la guerra fue presentado como una especie de ente extraño, como un mito despegado de la realidad de los españoles, a pesar de la indudable presencia del PCE en las organizaciones obreras y de su infiltración en el sindicato vertical a partir de los años 50. En consecuencia, la imagen del obrero fue también borrada de la pantalla, ocultada sistemáticamente en una política en la que la desmovilización era uno de los garantes de la estabilidad del régimen. El No-Do, como veremos, fue el principal expositor de esta estrategia que se veía complementada con las ficciones, y no sólo las españolas, donde se celebraba un estilo de vida burgués totalmente ajeno a la realidad de los pauperizados trabajadores españoles. La reapropiación del discurso social que hizo el franquismo sucesivamente en los años 40 y 50 a partir del corporativismo, y en los 60 y 70 con el ligero aumento en el gasto público que le permitieron los beneficios económicos derivados de los planes quinquenales, se celebró mediante los canales oficiales de comunicación de la dictadura. De esta manera se pretendió anular la presencia real del crecientemente diverso movimiento obrero y crear la imposible ilusión de una sociedad libre de conflicto de clase en un régimen surgido de la violencia y mantenido, entre otras, a través de la coerción física y la intimidación política.

Con la creación del mito comunista, el franquismo intentaba desacreditar las organizaciones obreras presentándolas como elementos ajenos a la tradición española y esencialmente dañinos para la convivencia social. Los estragos que este tipo de organización provocaban fueron recurrentemente mostrados en los cines españoles como males erradicados de nuestra sociedad pero muy presentes en el mundo contemporáneo y siempre al acecho de la menor debilidad de los hombres de bien. El comunismo, y no la ocupación colonial belga, era el responsable de las matanzas que se daban en el Congo, como se apunta en *Encrucijada para una monja* o en el No-Do 920B (22-08-1960), donde “para muchos rebeldes la independencia era hacerse con todo lo que podían llevarse” o la “actitud intransigente de Lumunba” obligaba a “evitar que el comunismo se haga con el territorio”, como se narraba acompañada de música dramática. Este tipo de discurso ahonda

en la idea de que los comunistas están desprovistos de espiritualidad, en una renovación del discurso deshumanizador de los años 30 y que tiene en muchas ficciones de serie B norteamericanas de esos años el modelo discursivo: la ideología marxista es un agente externo que se infiltra y se contagia rápidamente. La presencia ocasional de las revueltas en Asia o África que salpican el No-Do de los años 60 es la expresión de esta idea a escala planetaria. En el citado noticiario de agosto de 1960 la noticia sobre el Congo viene precedida de “las incautaciones de Fidel Castro” y las palabras ofensivas que el mismo dedicó al Jefe del Estado español, que tuvo que recordar la “no injerencia de nuestro país en asuntos extranjeros”. Previamente, la XI Feria de Muestras de Bilbao exhibía los “avances de la industria española” y las imágenes de la regata “La Rochelle-Bilbao” mostraban al espectador español su privilegiada situación ante el desorden revolucionario que el Caudillo tuvo en gracia ahorrarnos. Poco importa que el PCE fuera el que menos representación alcanzaba en las elecciones previas al golpe de Estado, o que a causa del mismo consiguiera las máximas cotas de poder que nunca tuvo en nuestro país; el discurso anticomunista intentó, y consiguió en parte, asentar la idea que Franco había conseguido salvar al país de la barbarie comunista.



Figs. 19 y 20. *Los últimos de Filipinas* (Antonio Román, 1945) secuencias 29:01, 29:02







Arriba, fig. 21. *Los últimos de Filipinas*, secuencia 29:04

Abajo, fig. 22. *El beso de Judas* (Rafael Gil, 1954) secuencia 74:37





Figs. 23 y 24 *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971) secuencias 81:37 y 82:56





Figs. 25 y 26. Arriba, *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) secuencia 49:13. Abajo, *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947)



Las cortinillas de las Noticias tituladas “La lucha contra el comunismo” fueron al mismo tiempo repitiéndose y cambiando a lo largo de los No-Dos de 1943. Nótese cómo va desapareciendo la referencia a la lucha en la nieve para terminar dibujando un mapa de Europa donde el soldado parte hacia el este del continente



Arriba, fig. 27. Cortinilla usada en números 6A (8-II-1943) y 8A (22-II-1943). Abajo, fig. 28. Cortinilla usada en números 11A (15-III-1943) 31A (02/08/1943)



Abajo, fig. 29. Cortinilla usada en núm. 32B (9-XIII-1943)





Arriba, fig. 30. *Los últimos de Filipinas*. Secuencia 48:05. Abajo, fig. 31. *La guerra de Dios* (Rafael Gil, 1953). Secuencia 21:39. Más abajo, fig. 32. *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960). Sec. 38:01





## ***Capítulo 6. Bajo el paraguas del falangismo tradicionalista: el cine de cruzada***

La responsabilidad que en la Administración de la propaganda del Nuevo Estado franquista tuvo Falange, reflejó las tensiones que dentro del propio partido y la coalición franquista fueron surgiendo y desarrollándose a lo largo de toda la dictadura. Como ya sabemos, durante la Guerra Civil el entusiasmo y las expectativas que “la conquista del Estado” provocaban en los miembros más politizados del partido sirvieron a la coalición militar para otorgar una imagen y legalidad basada en los modelos nacionalsocialista y fascista, que a su vez contaban con unos líderes carismáticos sobre los que se asentaban la legitimidad de sus gobiernos. En consecuencia, se adaptó el culto a la personalidad a la figura de Franco, tarea a la que se dedicaron en estos primeros años los Francisco Javier Conde, Juan Beneyto, Ernesto Giménez Caballero, Dionisio Ridruejo o Pedro Laín Entralgo, entre otros. También se intentó perfilar un aparato jurídico sobre el que levantar el Nuevo Estado en un momento en el que las derechas fascistizadas y el Ejército confiaban en el mando único de Franco como elemento de consenso.

La primera disposición legal que se ocupa del Caudillo español es la Orden del 28 de septiembre de 1937, que establece la Fiesta nacional del Caudillo para conmemorar la elevación de Franco a la Jefatura del Estado [...]

El jefe del Movimiento, Caudillo del Nuevo Régimen, tiene los cargos estatales a consecuencia de su posición dentro del partido y en virtud de la obra de liberación de España [...] El Caudillo no es un dictador. Ya hemos notado que el Régimen no es una dictadura. Esta no pasa de ser una etapa, una transición [...] Y para que el Caudillo no pude asimilarse al dictador, hay sólo dos caminos: que sea parte de un régimen orgánico, o que venga a constituir un auténtico Héroe [...]

Evidentemente, para crear un sistema hace falta un Héroe [...] y en cuanto a Franco, su genio no cabe dentro de una concepción normal: es un Héroe también<sup>1</sup>.

Esta retórica se enmarcaba en una estrategia propagandística dirigida principalmente a la movilización de las fuerzas leales a los golpistas en la Guerra Civil, en la que el heroísmo, la virtud guerrera y el “patriotismo” se enarbolaron como características del nuevo Caudillo y del Estado que abanderaba. La figura que se construyó para homologar su dominación a la de los dictadores alemán e italiano fue la de Caudillo, que se infundió de características comunes a ellos: el mando único, la celebración de la violencia contrarrevolucionaria o las características únicas del líder, a la vez que se resaltaron aquellas que hacían de Franco y el

---

<sup>1</sup> BENEYTO, 1939: 165-167.

Estado por él fundado una figura original y providencial en la nueva configuración política europea:

Y esta revolución exige al frente de ella la figura, no del líder del partido democrático, ni de un jefe de Gobierno, ni siquiera la del dictador vulgar y conocido, sino la figura de un Caudillo; es decir, el Jefe carismático, el hombre señalado por el dedo de la Providencia para salvar a su pueblo. Figura, más que jurídica, histórica y filosófica, que escapa de los límites de la ciencia política para entrar en el del héroe de Carlyle o en el del superhombre de Nietzsche. Es, sencillamente, la idea que mueve a todo el proceso revolucionario, gestador del nuevo régimen, y es, en España, Francisco Franco<sup>2</sup>.

Siguiendo las coordenadas en las que Pla y Deniel había situado la Guerra Civil, los responsables de la configuración del culto a la personalidad del jefe golpista adoptaron la imagen salvífica del nuevo líder como característica elemental del mismo. Esta configuración del poder unipersonal “por la Gracia de Dios” del Caudillo sería el mito que mayor duración tendría a lo largo de todo el periodo dictatorial. De la excepcionalidad jurídica que significaba la configuración de la dictadura eran ampliamente conscientes los nuevos propagandísticos se esforzaron en la difícil tarea de justificar el Golpe de Estado, al tiempo que defendían la configuración de un nuevo régimen político. La Guerra Civil debía convertirse en una redención colectiva, en un acontecimiento excepcional que permitiera ocultar la rebelión contra la legalidad vigente, o al menos legitimarla:

Ha sido necesaria la sangre para que al derramarse por la tierra surgiera la voz del parentesco. El Decreto de Unificación dado por el Caudillo es piedra sillar. Su piedra clave se encuentra solamente en el retorno a la Tradición española de las tres unidades—de los hombres, de las clases y de las tierras—con que el juramento falangista recoge aquellos tres principios de unidad de pueblo, de interés común y de jefatura jerarquizada que constituyeron nuestro antiguo Orden político y que se levantan actualmente apoyados por los argumentos que han servido para dar sepultura al régimen liberal en todos los países totalitarios<sup>3</sup>.

Como argumento mitológico en el que se encuadraba la retórica golpista, la propia historia del país se convertía en justificación del régimen. La instauración de un régimen republicano suponía una ruptura con la historia y tradición de nuestro país, así como la rendición de algunos malos españoles a perniciosas influencias foráneas. El mando en

---

<sup>2</sup> FERNÁNDEZ CUESTA, 1942: 49.

<sup>3</sup> BENEYTO, 1939: 75-76.



España había sido tradicionalmente detentado por el Rey, y el culto a la personalidad que ahora se inauguraba permitía a Franco investirse de características reales que por nacimiento no le correspondían. Para ello se precisaba el concepto de autoridad, revirtiendo y negando el establecido durante el periodo democrático para investirlo de la legitimidad de los reyes medievales:

Nuestra tradición muestra la unidad del Estado como unidad “en el Jefe”, que es *Rex* porque rige o *Dux* porque conduce. Al Jefe corresponde el poder de juzgar y en el juzgar está el gobernar y por juzgar lleva el cetro o bastón con la esfera terráquea. Le corresponde legislar y legisla, y manda sobre todo el territorio [...] Del Rey dependen todos, como hoy del Caudillo. Incluso cara a la Iglesia, el Rey representa a la comunidad de creyentes. A su lado el Aula Regia es un Consejo nacional. Y todo se escalona del Rey abajo, tras su comitiva o séquito<sup>4</sup>.

Esta interpretación tautológica por la que el Caudillo es legitimado por el hecho mismo de mandar sería defendida también por Conde con un lenguaje mucho más barroco, según su famosa fórmula por la que “Acaudillar es mandar carismáticamente”<sup>5</sup>:

Lo que “cualifica” el mando elevándolo al plano político es la intencionalidad objetiva por la que se halla referido a la idea del derecho. A esta cualificación damos el nombre de “legitimidad”. Por eso, el mando político es esencialmente “legítimo”. Legítimo significa que lo político está por sí mismo intencionalmente enderezado hacia el derecho [...] Es evidente que el mando político propenderá por su propia esencia a hacer que lo que a él mismo le cualifica de “legítimo” se convierta en principio motor de la obediencia. Tratará de que los que obedezcan lo hagan movidos por la creencia en la legitimidad de los mandatos<sup>6</sup>.

En definitiva, la Guerra Civil había servido para reintegrar al país en su propia historia, de la que se había desviado lentamente desde hacía doscientos años, pero que había acelerado su paso y descomposición a partir del establecimiento de la Segunda República. Siguiendo el lenguaje maniqueo que explicáramos más arriba, los años previos al golpe de Estado habían desenraizado al país de su tradición y lo habían expuesto a la influencia perniciosa del liberalismo y el comunismo. El conflicto se planteaba entre el caos ateo y la salvación católica que prometía el nuevo Caudillo. Para ello, Franco demandó la adhesión de la comunidad católica a su causa, la carta colectiva de los obispos españoles de

---

<sup>4</sup> BENEYTO, 1939: 91.

<sup>5</sup> CONDE, 1942b: 17.

<sup>6</sup> CONDE, 1945: 61.

julio de 1937, documento que se apropió de la retórica de la coalición golpista para inscribir la lucha “nacional” en las coordenadas de enfrentamiento espiritual entre el bien y el mal. España necesitaba restituir las esencias católicas de la patria que le habían permitido convertirse en un Imperio.

El Imperio como mito se convirtió en un referente estético de resultados dispares, contando con el estilo neoescurialense como uno de las pocas aproximaciones materiales a este ideal. En el resto de las producciones artísticas se impuso un anodino academicismo, al resultar imposible por otra parte la promoción de la vanguardia estética que se pretendió desde ciertos sectores de la Falange<sup>7</sup>. En el cine, la experiencia más cercana al vanguardismo de *Rojo y negro* fue rápidamente descartada, y pronto sería el cartón piedra de resonancias imperiales el que se impusiera durante los años de autarquía. Este cine de corte épico que se cultivó en los años que corresponden al siguiente apartado de nuestro trabajo contó con el precedente estético del cine militar y de cruzada que desarrolló una temática y mitología particular. La Guerra Civil como elemento fundacional fue llevada a la pantalla con destacable entusiasmo por parte de las autoridades franquistas, que si bien pudieron patrocinar ciertas producciones documentales en este esfuerzo propagandístico, delegaron a las empresas privadas la plasmación de la contienda en las obras de ficción. La identificación de la cruzada con este tipo de cine no corresponde totalmente a la creación conceptual de los investigadores contemporáneos, y fue de hecho un género buscado por parte de los responsables de cinematografía del bando golpista ya durante la propia Guerra Civil:

Preparamos ir reuniendo, en numerosos films, la Historia de la contienda española desde sus comienzos. Me duele el hecho de que ha salido de nuestro territorio, impresionado por las entidades extranjeras que trabajan en él, un negativo interesantísimo, de interés considerable. Pero de todos modos, se recobrará el tiempo perdido y legaremos a nuestros descendientes la documentación cinematográfica que merece nuestra Cruzada<sup>8</sup>.

Las palabras de García Viñolas reflejaban la voluntad de gran parte de los responsables de la comunicación de establecer una plasmación visual de la gesta fundacional del Nuevo Estado. A este cometido se dedicaron jóvenes directores que se integraron y consolidaron en la industria cinematográfica a partir de la realización de estas

---

<sup>7</sup> NIETO ALCAIDE, 1994: 85.

<sup>8</sup> Antonio de OBREGÓN, “La cinematografía estatal y su jefe”, *Vértice*, nº 11, junio 1938.

obras de propaganda, como Antonio Román, Juan de Orduña o José Luis Sáenz de Heredia, o de realizadores ya consagrados como Edgar Neville o Augusto Genina. A pesar de que la producción del cine estrictamente sobre la Guerra Civil se restringía comúnmente a media docena de títulos, la concentración de los mismos durante un periodo de cuatro años escasos y su coincidencia en cartelera con títulos de épica militar, han dado lugar a la correcta impresión que existió un cine abiertamente político y propagandístico apoyado desde la Administración franquista, como se defendió desde las páginas de *Primer Plano* en un año de 1942 en el que se habían estrenado películas tan significativas como *Raza*, *Rojo y Negro*, *¡A mí la Legión!* o *Boda en el infierno*:

No puede sorprender que la guerra, donde nuestro destino fue recobrado, haya sido tema reiterativo de nuestro cine... es natural que nuestro cine ambicionara construir sobre el firme cimiento del dolor y las glorias recientes de España, la arquitectura de sus más nobles intentos<sup>9</sup>.

Y, efectivamente, así fue, al menos en lo que el cine épico se refiere. El cine de cruzada sirvió como modelo para las producciones políticas posteriores, y también para foguear a directores como Juan de Orduña que se convertirían en auténticos portavoces de la retórica oficial del Estado en las pantallas españolas durante las siguientes décadas. El cine épico de estos primeros años utilizó el mismo lenguaje bélico que se desprendía del Noticiario Español<sup>10</sup> y que tan cercano era para los miembros del ejército golpista. De hecho, en este contexto han de situarse las ficciones militaristas que encontraron en las aventuras coloniales en Marruecos un medio “de adular a quienes tenían el mando efectivo del Estado y al ex-legionario que ocupaba la cúspide del poder”<sup>11</sup>. El cine épico, por tanto, era un cine para la minoría castrense que gobernaba el país, puesto que el favor del público se lo llevaba, como ocurría en la Italia fascista y la Alemania nazi, el cine escapista cuyo paradigma eran las películas de la Hispano Film Produktion. Desde los órganos de propaganda, sin embargo, se pedía, en línea con el carácter elitista de los miembros de Falange a ella dedicados, un cine racial, patrio, de cruzada, que daría lugar a un cine de ficción épico cuyo prototipo sería *Sin novedad en el Alcázar* y su culminación *Raza*. Es significativo que la película que diera origen a este género, *Frente de Madrid* (Edgar Neville, 1939), también se produjera en los estudios de Cinecittà, y que el producto más acabado en

---

<sup>9</sup> *Primer Plano*, nº 92, 19-VII-1942.

<sup>10</sup> BIZCARRONDO, 1996b: 86.

<sup>11</sup> GUBERN, 1986: 82.

lo que a documentales se refiere fuera la coproducción con Alemania *España heroica* (Joaquín Reig, 1938).

Los intelectuales pedían un cine patrio que sin embargo necesitaba del apoyo de las potencias fascistas para realizarse. La industria española no estaba en condiciones de ofrecer productos de una mínima calidad como atestigua la implicación estatal en el proyecto de llevar a la pantalla el guión escrito por Franco. No creemos, como se ha defendido<sup>12</sup>, que la película de Sáenz de Heredia fuera un intento de crear un género, o abrir la vía a producciones similares, sino más bien —como por cierto ocurría en las esferas políticas del régimen— un modelo a seguir separado de las disputas políticas, una idea de cine patriótico que elevara el nivel de las Escuadrillas, Cruceros Baleares o Legión de Héroes que desacreditaban el discurso de legitimación pretendido. *Raza* sería la única película financiada directamente por el Estado a través del Consejo de la Hispanidad. Pretendió ser el modelo oficial de película fuera de cálculos económicos frente a la razón de ser de la inmensa mayoría de las películas aquí analizadas. Fue, además, la última película que en el periodo aquí acotado trataba la Guerra Civil. A partir de este momento, y al calor de los acontecimientos que se producían en la Guerra Mundial, los argumentos tratados en los filmes españoles se alejaron de la retórica bélica y se adentraron en la estrategia de la evasión ante, por otra parte, la impopularidad de este tipo de películas entre el público español<sup>13</sup>. La inoportunidad del cine político a partir de este año hizo al propio Sáenz de Heredia renunciar a realizar una nueva ficción sobre la División Azul<sup>14</sup> para apuntarse al carro de la mucha más exitosa adaptación de clásicos literarios como ocurrió con *El escándalo*, película declarada de Interés Nacional y premiada por el SNE al año siguiente.

Sin embargo, los ecos del cine de cruzada se dejaron sentir en las ficciones de los años posteriores, bien integrados en las películas de inspiración castrense, bien en los dramas históricos que comenzaron a aparecer en esos años. Las hagiografías de personajes históricos y los éxitos de la literatura española formaron también parte, a nuestro parecer, de este primer impulso de legitimación que contaba con la legitimación carismática del orden franquista, como mitos si no principales, sí sustanciales a los argumentos que se presentaban. Una sociedad jerárquicamente configurada, bajo el mando providencial del Caudillo, era la imagen que el franquismo quiso dar de sí mismo. Una imagen en el que las referencias al origen violento, redentor, del Nuevo Estado, no dejaron de estar presentes

---

<sup>12</sup> BERTHIER, 1998: 70.

<sup>13</sup> TRIANA-TORIBIO, 2003: 46.

<sup>14</sup> BERTHIER, 1998: 72.

hasta bien entrada la década de los 50. En este apartado nos adentraremos en las mitologías presentes en las películas de ficción de estos años, en la promoción de una sociedad militarizada, en la que el valor fundacional de la violencia, o del heroísmo, no dejaron de estar presentes en muchas de las producciones más beneficiadas por las subvenciones y premios de la Administración franquista.

### **6.1. *Si vis pacem, para bellum***

La aparición y consolidación del aparato cinematográfico franquista coincidió con el predominio de Falange entre las familias de la coalición y la presencia del fascismo como marco de referencia para las dictaduras de los años 30. Falange, en el reparto que Franco haría de responsabilidades primero y carteras después, se mantuvo como portavoz del régimen y aprovechó esta atalaya para propagar su mensaje a través de los medios oficiales. Pese a la “domesticación” a la que fue sometida tras su fusión con los carlistas y las purgas de 1941, la retórica de inspiración fascista mantuvo su resonancia durante algún tiempo. Las iniciativas privadas, muchas de ellas conscientes del poder del aparato falangista en el campo de la propaganda política, adaptaron el mensaje de varias de sus producciones para verse beneficiados del reparto del mercado audiovisual que se abría en aquellos años. Es significativo que de los premios concedidos en 1941 y 1942 por el SNE, tres de los cuatro primeros y segundos premios fueron a parar a *Escuadrilla*, *Raza* y *Boda en el infierno*, y que ésta última y *¡A mí la legión!* recibieran más de 250.000 pesetas de crédito para su realización. Si bien sólo *Escuadrilla* y *Raza* se pueden considerar estrictamente como “cine de Cruzada”, todas tienen en común su explícito mensaje político y la celebración del Ejército como tema destacado de la trama.

La pretendida luna de miel entre el Ejército y la Falange también se dejó notar en este tipo de producciones, en las que destaca el discurso movilizador, también por contraste con su posterior ausencia durante el resto de la dictadura. Si la victoria militar era el elemento fundador, el golpe de Estado, como pecado original y/o elemento legitimador, se convirtió en uno de los hechos fundacionales de la dictadura. En este sentido, el Ejército protagonista de la insurrección se alzó como justificación del nuevo régimen, como encarnación de la legitimidad franquista. Para ello, los propagandistas se emplearon en los diversos campos de la comunicación política para consolidar la nueva legalidad. Desde la teoría política y del derecho, Conde fue el máximo exponente de este esfuerzo de legitimación, para él la:

Dictadura es algo más que simple supresión del principio de la división de poderes para concentrarlos en una instancia única. Es, por lo pronto, estado de excepción [...] La dialéctica de la dictadura es similar a la del estado de necesidad. Ambos requieren la presencia de un ataque. No sólo es acción, sino contra-acción. Supone que el adversario no se ajusta a las normas jurídicas que son para el dictador base del derecho. En nuestro caso, se daba claramente la posibilidad de la dictadura. El enemigo estaba presente y a la ofensiva [...] No se pretendía suspender la vigencia de la Constitución republicana [...] Lo que se negaba era un orden en bloque, que, si seguía siendo “legal”, se había tornado “ilegítimo” por obra del abuso y de la injusticia constante. El objetivo trazado a la acción era crear una situación nueva que hiciese posible una nueva Constitución, un “Estado nuevo”<sup>15</sup>.

La retórica se plantea entonces desde un primer momento como un enfrentamiento entre dos ideas irreconciliables que provocan la rebelión armada. No se renuncia a la violencia, es más, se reivindica como valor esencial del nuevo orden y se justifica su uso por la ilegitimidad del orden republicano. Sobre ella se constituye el Nuevo Estado, y sus ecos resuenan en las tapias de los cementerios todavía en la décadas de los 40, en las montañas españolas donde se refugian los maquis en forma de disparos, y en los pueblos y cárceles españolas en forma de represión física<sup>16</sup>. La ilegitimidad de estas actuaciones debía contar con la mistificación de esa violencia, ahora institucionalizada y que Conde entronca con la retórica falangista y fascista que casa muy bien con el culto a la violencia como creadora y purificadora, tal como la celebrara Marinetti y retomó el intelectual burgalés:

Sólo la violencia irracional y el bello heroísmo de la acción, violadora de toda norma racional, es verdaderamente creadora. Sólo ella es capaz de producir en el alma del hombre la tensión apasionada de la que brotan las virtudes morales de la disciplina y severo vivir<sup>17</sup>.

Acabada la guerra, la celebración de este discurso en el que se mezclan la violencia política y los valores castrenses no puede tener mejor escaparate ritual que los desfiles militares que recuerden a todos los españoles la irrevocabilidad de la situación, la victoria total y la sumisión a la nueva norma, no sólo del enemigo, sino de toda la población bajo las “virtudes morales” señaladas por Conde. De la importancia de estos desfiles dejan testimonio tanto el detalle con el que se preparó el realizado en Madrid como la urgencia como se plasmó el de Barcelona a través de las bobinas —proporcionadas por Alemania—

---

<sup>15</sup> CONDE, 1945: 113-114.

<sup>16</sup> CENARRO, 1998: 22.

<sup>17</sup> CONDE, 1944: 21

del Noticiario Español, como explicamos anteriormente. Las ficciones cinematográficas, por tanto, ya tenían un modelo sobre el que configurar los argumentos de las películas épicas hagiográficas, en las que la celebración de la victoria de la Guerra Civil sólo podía atribuirse a Franco y al Ejército español, como el caso de *Rojo y negro* pronto se encargó de confirmar. El resultado fue que el poder político de Falange se restringió a la comunicación y la propaganda. Al fin y al cabo:

La forma militar del mando es el modo más preciso y practicable de asegurar la organización del poder, porque con ella se alcanza el más alto grado de rigor en los mandatos y de seguridad en la obediencia<sup>18</sup>.

El desfile, además de mostrar el encuadramiento de la sociedad, tenía la ventaja de eliminar, de hacer invisible al enemigo, de negar su existencia por el hecho de la derrota. Por medio de este doble dispositivo, el desfile ejemplificaba la organización del poder con Franco y el Ejército en la cúspide de la organización social, y el sonido rítmico, invasivo y excluyente de los soldados marchando imponiendo su presencia. La desaparición del enemigo ayuda a su transposición, a su mistificación explicada en el anterior capítulo. El Noticiario Español se encargaba de mostrar que “España era un desfile”<sup>19</sup>. No olvidemos que la secuencia final de *Raza* como culminación del ideal franquista, es precisamente un desfile militar. Es entonces cuando se explica el sentido del nombre del filme y cuando aparece el propio Caudillo presidiendo la inauguración de un ritual que tendrá puntual repetición y retransmisión a través del No-Do año tras año. Es cierto que fue vaciando su contenido y simbolismo político con el paso de los años, pero el hecho de su repetición, y la particular vehemencia con la que la victoria fue recordada, estos años supusieron un continuo recordatorio del hecho fundacional de la dictadura.

Todopoderosa y valiente es celebrada de igual manera la aviación en *Escuadrilla*, película por la que Antonio Román recibió el primero de una larga lista de premios. No podía adaptarse mejor a la teoría de Virilio, por la que la aviación inaugura un nuevo tipo de percepción militarizada de la realidad<sup>20</sup>, el inicio de la película donde Alfredo Mayo y Raúl Cancio sobrevuelan Córdoba, según se infiere de la retransmisión radiofónica que abre el filme. Zona sobre la que dejan caer su carga de bombas involuntariamente, reconociendo los criminales ataques aéreos que se produjeron sobre las poblaciones civiles. La despersonalización del enemigo, concebido como objetivo militar, permite a los pilotos

---

<sup>18</sup> CONDE, 1942b: 30.

<sup>19</sup> BIZCARRONDO ALBEA, 1996b.

<sup>20</sup> VIRILIO, 1984: 22.

felicitarse de su tino en el bombardeo bajo el ensordecedor ruido del motor de los aviones. La escena, por su original perspectiva y ambientación sonora, sitúa al espectador en la posición privilegiada que disfruta el piloto de guerra, que en el aislamiento de su aparato aniquila enemigos a los que no es necesario ver. La muerte se descontextualiza, se banaliza cuando el afectado es el bando contrario. Al fin y al cabo, los rojos no mueren por la patria, puesto que pertenecen a esa anti-España extranjerizante contra la que se lucha.

Los caídos por la patria son aquéllos que mueren en el bando nacional, y para ellos se activa el ritual de las modernas religiones políticas<sup>21</sup>. Los caídos por España, no lo eran sólo por la nación, también lo eran por Dios, como se encargan de recordarlo distintos monumentos que todavía hoy siguen presentes en nuestras ciudades. Los soldados españoles se convierten en mártires de la Cruzada<sup>22</sup>, y como tales son celebrados en las películas del ciclo, como comentamos en relación con *¡A mí la legión!* Recordemos también cómo ante la sólo aparente muerte de José Churruca se retoma la iconografía mariana para llorar la muerte del combatiente. En la misma película, esta idea aparece mucho antes, cuando el patriarca de la familia les cuenta a sus hijos la historia del ilustre antepasado don Cosme Damián Churruca (12:43), caído en Trafalgar, y del que hasta tres veces recuerda el cabeza de familia murió de manera honrosa: “su misma muerte habla bien claro de su valor”, dice antes de que un *flashback* nos sitúe en la famosa batalla, mientras nos sigue narrando la historia antes de concluir: “Así fue la muerte hermosa de nuestro antepasado”. Es un derecho al que sólo tienen derecho un tipo de españoles, aquéllos que creen en la espiritualidad de la patria frente al materialismo que ha infectado el país, como al hijo díscolo de la familia, Pedro, que insolentemente le dice al padre: “No comprendo que morir pueda ser hermoso”. Durante todo el filme, Pedro representa la España engañada, equivocada e ignorante de su propia espiritualidad. Al final, él, procedente de una familia de tradición heroica y militar, rectifica a tiempo, pudiendo optar entonces a los honores reservados para los caídos por la buena patria. *Raza*, como el resto de películas que confeccionan este ciclo, fueron estrictamente filmes de propaganda franquista, puesto que asumieron “un discurso de orden político. En el cine de propaganda la ficción se subordina a una intención política original y es estructurada en función de esta última”<sup>23</sup>.

En la película de Román se incide en la idea de sacrificio por la patria cuando la deseada Ana María aparece trabajando de enfermera diciéndole a un herido que su novia

---

<sup>21</sup> GENTILE, 2009: 116.

<sup>22</sup> BOX, 2010: 122.

<sup>23</sup> BERTHIER, 1998: 44.



no puede dejar de quererle a pesar de estar mutilado: “te querrá más, mucho más. Sabrá esquinar el que tu des a costa de tu propio cuerpo un hombre que da tal sacrificio por España, por esa España grande, donde la grande es mejor y aprenderán de ti sus mejores lecciones...” (68:28). Un mensaje para los no pocos mutilados de guerra que sobrevivían en España durante aquellos años y cuyo reconocimiento muchas veces era más moral que económico. De todas formas, ésta es una figura incómoda, y como tal le corresponde un papel secundario, si acaso, como en este filme, pues de las producciones del No-Do estaría prácticamente ausente. De no ser por el altisonante, y pronto relegado Millán Astray, parecería que los que lucharon por España saldrían bien vencedores, bien caídos y agradecidos por su sacrificio. Los vencidos no existían, puesto que ellos no ofrecieron su vida sino por un ideal espurio y ajeno.

*Escuadrilla* termina con el funeral del capitán Pablo Campos (69:29), escenificado frente a un avión de caza donde se coloca el ataúd cubierto por la bandera de España. Los miembros de la escuadrilla se encuentran entre ambos elementos, mientras el comandante homenajea a quien “ofreció su vida a su patria a diario, y la patria ha sabido aceptársela precisamente, cuando se la ha ofrecido adherida a esta sublime afirmación de la amistad y del compañerismo en el alma. Este compañero, cuyo cuerpo está aún entre nosotros, deja hecho símbolo nuestro primer mandato: servir a Dios y España unidos tan estrechamente, que no haya espacio de separación sino es para la muerte”. Se le concede la medalla militar póstuma: “Capitán Pablo Campos, ¡Presente!”

La separación que había introducido la República entre Dios y la Nación había condenado al país a su muerte a su destrucción, como se justifica aquí retrospectivamente. Sólo la redención violenta, sólo la Guerra Civil y el sacrificio de los verdaderos españoles podían traer de vuelta el reino de la España eterna. En ella, los caídos por su lucha no iban a ser olvidados, como no iba a ser olvidado el primero de ellos. Si en no pocas ocasiones el primer muerto de la Guerra Civil para los propagandistas franquistas fue Calvo Sotelo, el modelo litúrgico de los caídos en el campo de batalla lo estableció la desaparición del fundador de Falange. Al fin y al cabo, él mismo había presentado la muerte como un acto de patriotismo, como no paró de repetir desde el funeral de Matías Montero. La muerte de José Antonio fue una muerte redentora, y como tal la utilizó Franco: él era el primer mártir. Las pantallas, ya lo vimos, se encargaron de dejar testimonio audiovisual de su funeral. Éste

establecería una singular liturgia de los caídos, a la que la raíz indudablemente laica del rito se le añadían los correspondientes y convenientes adornos religiosos<sup>24</sup>.

*¡A mí la legión!* fue el filme que más directamente se atacó a la celebración del cuerpo que hace del culto a la muerte por la patria su lema más reconocible. En el apartado anterior ya hicimos un esbozo de cómo es el nacionalismo en la película, muy ligado a la idea de sacrificio. La Legión era el cuerpo redentor por excelencia, la demostración que el alma de delincuentes y descarriados puede ser salvada a través de la misión del guerrero. En este cuerpo se opera una doble consagración, de hombre a soldado de Dios, de marginado a estandarte de la patria, como es mostrada también en el filme de Orduña cuando el Grajo recuerda con Mauro, ahora el príncipe Osvaldo, sus andanzas en su palacio de Eslonia (64:10), en un plano medio con ambos sentados en un lujoso sofá: “Lo pasábamos bien ¿verdad?”, inicia Grajo la conversación. “Mucho, yo lo pasé muy bien”, contesta Mauro, que estaba mirando al techo mientras gira la cara sonriente, y continúa acercándose a su compañero: “No se me olvida ¡Arriba *tol* mundo! ¡Venga, en pié! Y luego el capitán Romero, y la cantina y Tetuán ¿Te acuerdas?...”, pregunta mientras el *Novio de la muerte* de Fidel Prado y Juan Costa suena de manera cada vez más audible en segundo plano. Es entonces cuando el personaje interpretado por Mayo es presentado en primer plano y expone la diferencia entre los desdichados que entran en la Legión, beneficiarios de la consagración, y los otros. “Mira Mauro, a la Legión vamos algunos sinvergüenzas, pero sinvergüenzas honrados. Los canallas son los que no tienen puesto en la Legión”, dice mirando serio al horizonte. Las palabras de Mauro que cierran la secuencia inciden en la misma idea: “... me siento orgulloso de haber pertenecido a esa legión de héroes de todas las castas y condiciones sociales que unidos bajo una bandera tan sólo viven para liberarla...”, y termina suspirando: “¡España!”. “¡España!”, repite su amigo en el inicio de un entusiasta y simplista diálogo: “¡Viva España!”. “¡Viva!”. “¡Viva la Legión!”. “¡Viva!”.

En el desarrollo del argumento de la película se realiza un desplazamiento de la figura del enemigo: del hereje musulmán al hereje republicano. Si bien la simbología religiosa está ausente de la puesta en escena, la manera en que se sitúa al espectador en las coordenadas espacio-temporales nos permite apreciar este significativo cambio. Como más tarde reivindicará Franco en una entrevista, la Guerra Civil significa el enfrentamiento de los ejércitos de Dios (cristianos y musulmanes) con un enemigo que quiere acabar con la

---

<sup>24</sup> BOX, 2010: 150.

espiritualidad humana<sup>25</sup>. Los valores militares y religiosos se funden en la figura del monje-guerrero tan cultivado durante el primer franquismo. El padre Andrés Manjón de *Forja de almas* (Eusebio Fernández Ardavín, 1942), una hagiografía del fundador de las escuelas Ave María adaptada al gusto militar de la época, se encarga de formar a la juventud en este ideal y prepararlos de igual manera para la movilización bélica.

La acción se desarrolla en los campos y calles de la capital granadina donde, alrededor del minuto 25 de cinta, los niños desfilan, cruces en alto a través del camino del Albaicín, para hacer una visita a la virgen del Rosario y “que toda Granada conozca nuestra obra”, que sepa “que aspiramos a recoger a la infancia abandonada, para educarla e instruirla según Dios manda, y la patria también”. Los bailes y números musicales salpican la trama —sin duda las secuencias más honrosas del filme— en una muestra del genio popular español, que bien encauzado por parte de voluntariosos curas, y a través de la disciplina militar, pueden elevar al pueblo español al ideal de la dictadura. Porque “después de Dios, está la patria”, como proclama el padre Andrés ante los niños en formación militar (55:40), “y es obligación nuestra defenderla ¡Hasta morir! —continúa— La patria es amor, respeto y veneración, a nuestra historia, lengua y creencia. El que no ama a su madre, es un tipo repugnante que no merece el respeto de la sociedad. El que no ama a nuestra madre España, es un ser degenerado y no merece vivir en la patria a la que odia. Quien dice patria, dice historia propia” [sec. 5].

La Cruzada como elemento cohesionador de todas las sensibilidades franquistas ayudó a la recuperación de los mitos religiosos por parte del Ejército. Santiago Matamoros y la Virgen del Pilar se alzan como fetiches de la nación. De la misma manera, el franquismo irá creando sus lugares de memoria, entre los que destaca el Alcázar de Toledo, que se convertiría en uno de los más difundidos gracias a la carga religiosa que la ciudad tiene y como símbolo del ascenso definitivo de Franco al frente del Ejército. El mito del asedio del Alcázar es particularmente efectivo por sus resonancias históricas y por la no menos histórica reaparición del mito de Alfonso Pérez de Guzmán. Igual que él, el general Moscardó, asediado, ofrenda la vida de su propio hijo en honor a la patria<sup>26</sup>. A la tarea de su exhibición se dispuso *Sin novedad en el Alcázar*, la primera película en integrar de manera solvente la Guerra Civil y el melodrama, celebrando sus mitos y dando inicio a lo que Triana-Toribio ha identificado como el cine de “asedio” como revelador de la sensación que el

---

<sup>25</sup> DI FEBO, 1991: 206.

<sup>26</sup> Mitos por otra parte puestos en duda por el testimonio de Luis QUINTANILLA, 1967.

régimen siguió padeciendo durante años. Según la profesora de Kent, el ciclo llegó hasta *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949), e incluyó los dramas históricos de CIFESA, como películas coloniales como *Los últimos de Filipinas* o *Bambú*, que muestran a “españoles asediados que resisten de una manera trágica pero serenamente combativa ante los ataques de invasores externos o españoles errantes o malignos que representan la anti-España”<sup>27</sup>.

Rincón añade a esta imagen del asedio la penetración de la anti-España en el cuerpo nacional mediante la violación que aparece en *Sin novedad en el Alcázar* o en *Rojo y Negro*<sup>28</sup>. Al corporeizar la noción abstracta de la violación nacional por parte del extranjero a través de la proyección del abuso sexual a una mujer, el relato resultaba más elocuente y efectivo a la hora de producir el rotundo rechazo hacia los ejecutores de la agresión, sexual y nacional a un tiempo. La violencia del enemigo, que siempre aparece como agresor, funciona además de como punto álgido de la trama de las películas, como elemento que provoca la reacción, la aparición del héroe, del líder excepcional. El recurso se repite en *Agustina de Aragón*, que resultó la quintaesencia de esta mezcla. Volviendo a *Sin novedad* y las imágenes presentadas en el primer capítulo, las mujeres y los niños son víctimas de la maldad del enemigo que no dudará en matar a estos últimos para lograr sus objetivos, como ocurrirá con el adolescente hijo del general. En los fotogramas aludidos, la violación destructora está encarnada en las bombas que caen sobre los rostros llorosos y aterrorizados de las mujeres, como simbolización de un perverso juego simbólico que contrasta con el inicio de *Escuadrilla*. En la película de Genina, las víctimas tienen rostro y por tanto humanidad asediada y violada por el enemigo, en la mucho menos lograda cinta de Román, los aviadores dan muestra de su virilidad guerrera y su potencia destructora a través de las bombas del mismo cariz fálico que las anteriores.

## 6.2. El héroe franquista

Como acabamos de ver, el nuevo héroe franquista tenía de original respecto a los anteriores esquemas de identificación masculina la inclusión del elemento católico que se veía reforzado por la idea que la Guerra Civil era una guerra religiosa, una cruzada. La imagen del monje-soldado falangista se consolidaría durante estos primeros años de la dictadura, e incluía la del líder natural, que en estas primeras ficciones encarnó de manera recurrente Alfredo Mayo (Salvador Cayuela, *Biopolítica franquista*), que además combatió

---

<sup>27</sup> TRIANA-TORIBIO, 2003: 48.

<sup>28</sup> RINCÓN, 2015.

en la Guerra Civil del lado de los sublevados como señalaba la prensa de la época<sup>29</sup>. ¡Harka!, Escuadrilla, ¡A mí la legión!, El frente de los suspiros, El abanderado o Héroes del 95 son algunas de las más significativas, antes de aparecer en *El santuario no se rinde* en el papel de republicano, eso sí, arrepentido y convenientemente convertido al final del mismo. Todavía repetiría en *Héroes del aire* (Ramón Torrado, 1958), *Misión en Marruecos* (Carlos Arévalo, 1959), *Un paso al frente* (Ramón Torrado, 1960), *Alerta en el cielo* (Luis César Amadori, 1961) o *Marcha o muere* (Frank Wisbar, 1962). Mayo, en definitiva, encarnaba al hombre ideal, al “hombre nuevo” franquista que integraba en su físico, los fundamentos de la nueva España. Siguiendo el ejemplo de las dictaduras fascistas y comunistas, “posee un cuerpo sólido y miembros poderosos. Es presentado en actividad, vestido en un uniforme que delimita una función social claramente definida [...] Sirve de modelo, pero también ejerce el rol de estímulo social”<sup>30</sup>. Como recordaba irónicamente Vázquez Montalbán hablando del cine de la época: “... Y Alfredo Mayo. ¡Qué bien le sentaba la camisa remangada a Alfredo Mayo! ¡Qué bíceps más poético imperiales los suyos! ¡Qué bigote tan legionario!”<sup>31</sup>.

En estos años en los que el recuerdo de la victoria y la cercanía de la guerra mundial hacían más presente que nunca la militarización de la sociedad, el ejemplo de los monjes-héroes-guerreros recordaba a los españoles la inmediatez de una nueva movilización. Ya sabemos cómo los llamamientos a esta movilización se restringieron al campo de la retórica y más bien sirvieron para reconfortar a unos falangistas cada vez más restringidos en sus altavoces propagandísticos y con menos poder político. No puede ser más significativo de esta actitud las recomendaciones que Ángel Baselga, encargado de cinematografía del 5º Cuerpo del Ejército, realiza para el establecimiento de una Sección Nacional de Cinematografía, ya en 1937: “A nuestro juicio el estilo del cinema español habría de buscarlo en la misma raíz lírica y heroica que ha dado savia a nuestro romancero y a nuestro teatro”<sup>32</sup>. El héroe cantado en la poesía tradicional debía ser celebrado en el cine español, refugio de un tipo ideal que encarnó Alfredo Mayo<sup>33</sup>. Este tipo ideal se asemejaba al que dibujara Sáenz de Tejada, en el que el físico ya atestiguaba del valor y la virilidad del héroe. El cine también contaba con la ventaja de vestirle psicológicamente, de poder demostrar su valía mediante la acción y es así como en *Escuadrilla* por ejemplo, precisamente Alfredo

---

<sup>29</sup> *Primer Plano*, nº 57, 16-XI-1941.

<sup>30</sup> D’ALMEIDA, 1995: 62.

<sup>31</sup> VÁZQUEZ MONTALBÁN, 1971: 55.

<sup>32</sup> BIZCARRONDO, 1996: 76-77.

<sup>33</sup> RINCÓN, 2014: 69, nota 133.

Mayo, junto a Raúl Cancio, tras esa primera escena antes comentada (el bombardeo de Córdoba), se presenta voluntario para integrarse en la escuadrilla de caza, puesto que, como señala en su papel de Teniente Miguel, tras ser preguntado porqué se presentan como voluntarios en tan arriesgada tarea (5:42), contesta que “En el vuelo de caza tiene más posibilidades la iniciativa personal”, a lo que su compañero, el capitán Pablo Campos (Cancio), añade con una amplia sonrisa: “el vuelo en caza es más alegre, más deportivo, qué se yo, es como sentir las alas en la espalda. Es volar como los ángeles”. Aquí la destrucción se hace jovial, como recurso para poder conectar al espectador con la psicología del héroe, y que gracias a la despersonalización del enemigo permite presentar su tarea como un juego, descontextualizando el sufrimiento y pretendiendo hacerlo por ello mismo irreal y pretérito.

En la creación de la mitología heroica franquista, el soldado no puede aparecer nunca como lo que realmente es: una máquina de matar, un asesino. Para ello se mistifica su figura, como ocurre en *Raza*, para vestirla de resonancias atemporales y poéticas, encarnadas en el modelo del almogávar. Adscrito a toda una “raza de héroes” que puebla la genealogía de los Churruca y que inscribe su origen en la gesta guerrera por excelencia de la España católica e imperial: la Reconquista. Berthier descubre aquí el sentido del título del filme que entronca al Ejército y a la estirpe del propio Franco con un modelo de la raza que atraviesa toda la historia de España<sup>34</sup>. No es casualidad que el maestro Parada compusiera la *Marcha de los almogávares* para la banda sonora del filme, y que fuera una de las piezas más presentes a lo largo de todo el metraje, un leitmotiv que se repetía cada vez que se pretendía enfatizar la temática militar de la película<sup>35</sup>, y cuya presencia es especialmente notable en la secuencia final del filme: la del desfile de la victoria presidido por el propio Franco.

El guerrero, el héroe pura y esencialmente español, es celebrado en todas estas películas de propaganda militar, como ocurre también en las ficciones “africanistas” que salpicaron los primeros años de la filmografía franquista. El entonces “mimado” Carlos Arévalo dirigió *¡Harka!* (1941) a mayor gloria del ejército colonial de Marruecos donde el protagonista —nótese la resonancia del nombre del personaje— Santiago Valcázar (Alfredo Mayo) representa la quintaesencia del soldado español tan cercano a la imagen que por cierto Franco cultivaba de sí mismo (4:03). Dos soldados hablan sentados de él mientras le sirven el té. Acompaña una música de tintes épicos que ha comenzado al principio de la secuencia, aparecen en un plano entero frente a la mesa del té. “¡Qué raro es Santiago!

---

<sup>34</sup> BERTHIER, 1998 : 46.

<sup>35</sup> MIRANDA, 2011: 171.

Renunciar a su turno en los permisos... No ir a España”, señala uno destacando su abnegación militar. Su compañero confirma: “Ya sabes cómo es, no hay mejor amigo ni mejor oficial, pero a veces resulta incomprensible”. “Es verdad —afirma su interlocutor— Noble, leal. Desprendido hasta la exageración”. Cambio de cámara en un enfático plano medio del oficial de más graduación: “¡Africa! ¡Valcázar es un enamorado de esta tierra! ¡Y vive en ella y para ella! ¿Tú lo ves? ¡Nadie comprende mejor la psicología del marroquí! ...tan identificado está con él”. Plano del otro soldado que sonriendo añade “Sidi Ab Salam Valcázar”. “¡Así le llaman!”, sentencia. “¡Y sin embargo nadie tan español como Santiago Valcázar!”. Una cortinilla en V inversa sucede con un plano medio de Santiago con vestimenta marroquí sobre el caballo que dirige con su mano derecha mientras que sujeta su espada enfundada con la izquierda, la música asciende en volumen a la que acompañan rítmicos sonidos de trompetas.

En esta película la centralidad del papel de Alfredo Mayo es absoluta y su asimilación a la experiencia que el Caudillo tuvo en el cuerpo de Regulares indígenas ineludible. De hecho pareciera querernos contar la historia del ascenso de teniente a capitán y finalmente coronel que en Marruecos alcanzó el joven Franco. Apréciase por ejemplo la similitud del anterior pasaje con este otro extraído de *Franco ese hombre* (Sáenz de Heredia, 1964) (14:38) y del libro editado bajo el mismo título:

Ha puesto en juego para venir a África la primera y única recomendación de su vida y pisa aquel suelo tan peligroso con la alegría del que va a ver realizarse su mejor ilusión.

Y él entró en África, y África entró en él. Puede decirse que no hay pausas mayores de dos leguas en toda esta ardiente geografía sin que el nombre de Franco esté gloriosamente unido, desde entonces, a sus piedras y a sus breñas. Y los de Izarduy, Xauen, Río Martín, Dar-Drius, Llano Amarillo, el Gurugú, Tiffaruin y Alhucemas, figurando desde entonces en su hoja de servicio como una prolongación de sus apellidos<sup>36</sup>.

No acaba aquí el diálogo entre estas dos películas. Durante la visita de Santiago al campo enemigo, donde se reúne con el jefe (16:17) éste le dice: “Yo te he visto a ti dos veces [...] En la mira de mi fusil [...] en Beni Aroz”, tras lo que Valcázar se toca el hombro y señala: “¡Buena puntería!”, implicando que fue herido en esa batalla. Por si el carácter heroico del español no había quedado suficientemente establecido en estos primeros veinte

---

<sup>36</sup> SÁNCHEZ SILVA y SÁENZ DE HEREDIA, 1975: 29-30.

minutos de película, tras una nueva batalla, nuestro héroe vuelve a caer herido en un enfrentamiento sin localización precisa. (35:12) Su compañero le advierte: “Puedes estar contento de haber salido sólo con ese chinazo en el brazo, un día en una de tus fantasías te van a sacudir en pleno coco”, a lo que el bravo Valcázar responde: “No tiene importancia. A nadie le dan hasta que llega su hora, las balas son como las cartas: antes de salir tienen su destinatario y no vale decir que no se está en casa”.

Es manifiesta la alusión al disparo que Franco recibió en la “batalla del Biutz”, cuya mitología ya analizara Nancy Berthier<sup>37</sup> a partir de la película de Sáenz de Heredia, y cuya veracidad se ha puesto en duda alguna vez<sup>38</sup>. De cualquier manera, en el documental biográfico, el Franco que desembarca en Marruecos es “casi un niño”, que sin embargo ya muestra sus dotes heroicas al llegar a su primer destino, “La columna del coronel Villalba, que opera en vanguardia y está acampada en Tifasol. Desde ahí envía a los suyos, con la ufanía del que ha llegado al sitio soñado, las primeras fotografías. Viéndolas, la expresión «ir a la guerra», tan pesadosa siempre, parece tener ahora un significado placentero. Recibe su bautismo de fuego en el asalto y conquista de esta posición: Yadumen. El General Berenguer, comenta con sus ayudantes: “¿Quién manda esa sección que funciona tan bien?”. “Un recién llegado, mi General, el Alférez Franco”. Valcázar, como Franco antes, no tiene miedo a la guerra y la desafía feliz, sonriente.

El héroe de la ficción se presenta voluntario para ir en vanguardia “como esponjas” contra las harkas enemigas para recibir “todos los golpes ahorrándoselos a las columnas que operan”, aunque no le corresponda (24:36). Su valentía es tal que hasta el comandante reconoce que “no se le pueden poner pegos a Valcázar” por querer liderar una misión suicida. Es ahí donde cae herido, a la imagen de su modelo que peleó en una batalla que en *Franco ese hombre* se presenta como “Dura, durísima” por el médico que atendió al futuro dictador, así como por el narrador: (21:17) “... de la dureza de aquel combate nos da idea el elevado número de bajas que tuvimos. La muerte estaba ahí para todos, también para Franco” lo que debe destacarse de este suceso es que “Este sonriente capitán, tan repetidamente ofrecido a las balas, parecía tener en efecto, lo que los moros que mandaba llamaban en su lengua «baraka»; tener «baraka» es para ellos tener la protección de las fuerzas prodigiosas”, esto es su valentía, que queda demostrada con la sonrisa con la que

---

<sup>37</sup> BERTHIER, 1994.

<sup>38</sup> BERTHIER, 1998: 116 señala el informe de la Guardia Civil en San Sebastián tras la proyección del documental en la que se muestra el escepticismo sobre la secuencia en la que el doctor muestra la radiografía de la herida de Franco, principalmente por las pocas posibilidades que en 1918 se hubiera realizado la misma en un hospital marroquí para diagnosticar un disparo en un órgano, sin haber afectado a ningún hueso...



afronta la muerte, y “la gracia de Dios” que le protege, algo que incluso los musulmanes reconocen<sup>39</sup>. Como este modelo debía hacerse accesible a toda la población para que reconociera las virtudes del jefe y del orden que había establecido, durante esos años vio la luz uno de los proyectos audiovisuales más ambiciosos y novedosos del estado franquista y que no sería otro que la producción de animación *Garbancito de la Mancha* (Blay y Moreno, 1945), que también nos narra la historia un héroe que gracias a su “nobleza hidalga” y la intervención divina que provoca su profunda religiosidad (34:59) consigue vencer al gigante Caramanca, secuestrador de honrados paisanos.

Todos estos héroes hacen gala de su arrojo guerrero a pesar de sus heridas, o precisamente por ellas, ya que encuentran fuerzas poco comunes en el resto de los humanos. En *Boda en el infierno*, como no puede ser de otra manera, el protagonista sigue este patrón de conducta sólo apto para los héroes franquistas, primero al declararse fiel al movimiento nacional y sofocar la rebelión de su barco, y particularmente después, al pedir la incorporación en las tropas del norte todavía herido de la batalla con sus subalternos (46:24). De hecho, la secuencia que nos muestra esta virtud guerrera del capitán Carlos Ocharán se abre con un primer plano de su brazo en cabestrillo que se va ampliando hasta encuadrar en un plano medio al protagonista fumando una pipa y terminando de contar la gesta a su comandante que le asegura que será premiado por su actitud. A su petición, el responsable le responde que “es imposible, primero tiene que curar completamente su herida”, señalando su brazo derecho. Sin embargo, eso no le exime de su labor militar, puesto que se le necesita en la armada ya que “su petrolero ha de ponerse al servicio de la escuadra y usted seguirá mandándole”. Carlos cumple su deseo de luchar por la patria al concluir el comandante: “Desde este momento usted se puede considerar militarizado”, frase que se acompaña de un toque de platillos antes que el fundido en negro se abra con la portada de un periódico que anuncia la victoria nacional en San Sebastián, lo que permite el reencuentro de los dos protagonistas. Ella entonces se muestra celosa de “estos tanques, de tu barco, de tu mismo uniforme. Todo lo que pertenece a tu profesión está tan metido en ti, te apasiona tanto, que me parece que me roba algo de tu cariño”.

Excepcionalmente este modelo puede ser representado por una mujer siguiendo el modelo estudiado de Aurora Batista en *Agustina de Aragón*, como se demuestra en la audiencia que le concede Fernando VII que cierra el film. Aquí es homenajeada por el Rey, que le confiesa: “En ti Agustina, quiero rendir homenaje a todos los que lucharon por la

---

<sup>39</sup> BERTHIER, 1994: 291.

independencia. Piensa que no eres sólo una mujer, *eres el símbolo... de todos los héroes de España*" (123:15). En la película otras figuras históricas aparecen también como epitome del heroísmo castizo, siempre en un segundo plano respecto de Agustina, pero con una relevancia clave en los sucesos de 1808: el general Palafox. Pero también la figura del jefe guerrillero Juan el Bravo, carácter evidentemente inspirado en Juan Martín el Empecinado, que en una suerte de "licencia dramática" se enamora de Agustina a la que seduce a pesar de estar prometida ya. Todos ellos encarnan la legión de héroes, la raza de guerreros que se celebrara en la ficción-manifiesto que es la película de Sáenz de Heredia, y que en definitiva es la única manera de justificar el derramamiento de sangre y la miseria en la que durante estos años está sumida la población a causa del Golpe de Estado del 36.

### 6.3. Imperialismo

El imperialismo fue una de las ideas aglutinadoras del franquismo, a través de su idea de Hispanidad o raza hispánica heredera de la idea de Maeztu, y que Falange se encargó de propagar a través de los órganos de propaganda a su disposición. Si bien durante la Segunda República tanto en el plano simbólico —la inclusión de las dos columnas de Hércules con la leyenda Plus Ultra en el escudo nacional— como en el propiamente cinematográfico, con la celebración del I Congreso Hispano de Cinematografía, se puso de nuevo el foco de atención en las antiguas colonias, los problemas internos llevaron el debate político a otra arena e hicieron imposible tratar con profundidad esta idea. En el área de la cinematografía, por cierto, no se realizaría ninguna película con esta temática en los años del breve periodo democrático, en contraposición con el extenso ciclo que inaugurara *¡Harka!* poco más de un año después del fin de la guerra. Al fin y al cabo, el propio conflicto bélico que dio origen a la dictadura se planteó como una guerra de civilización, de colonización, en la que la deshumanización del enemigo también jugaba a favor del discurso imperialista. Las leyes laicas de la República habían alejado a la nación de sus esencias, según unos voceros del régimen que sin embargo utilizaron los ataques contra la Iglesia como justificación principal de esta idea. La idea del imperio se creaba en contraposición a la de la República y los valores "supuestamente antiespañoles de libertad, igualdad, democracia, derechos del hombre, liberalismo, ateísmo, judaísmo, masonería o comunismo"<sup>40</sup>.

*Raza* ya entroncaba el nuevo estado con la Reconquista y el Imperio como demostraba la referencia a los almogávares. El guionista había curtido su personalidad en la guerra colonial de Marruecos, y esto dejó una impronta en el cine de cariz hagiográfico de

---

<sup>40</sup> GONZÁLEZ CALLEJA y LIMÓN NEVADO, 1988: 95.

estos primeros años. Carlos Fernández Cuenca fue uno de los primeros en demandar este tipo de películas desde las páginas de *Vértice*, en un artículo titulado significativamente “Miradas coloniales del Cine”:

... Necesita el cine español la película colonial, como la literatura española pide también primor colonial en novela. Es una apetencia nobilísima e imperiosa. Nuestras pantallas y las pantallas del mundo entero, en las que la verdad española no suele exhibirse, aguardan ese triunfo del espíritu sobre la materia, que muy bellas imágenes han de traducir en pleitos de amor y de muerte<sup>41</sup>.

Las palabras del crítico de cine demostraban la urgencia del proyecto que pronto sería atendida por la atenta CIFESA. La compañía encargó a Carlos Arévalo la primera película de tipo colonial que no podía ambientarse en otro lugar que no fuera el norte de África, génesis de la misión civilizadora de la nueva generación de guerreros que encarnaban Franco y sus regulares. *¡Harka!* sería la primera película española del ciclo militarista que sin embargo se quedó fuera de los premios del SNE ese año de 1941. La ambigüedad quizás de las relaciones entre los dos personajes o la neurosis que Fanés destaca en la actitud de Mayo en su necesidad de disfrutar del castigo<sup>42</sup>, podían dar lugar a lecturas heterodoxas que ya han sido señaladas en varias ocasiones<sup>43</sup>. La cinta se presenta como una película de inspiración documental, de acercamiento de la realidad marroquí a los españoles que hasta ese momento sólo habían recibido noticias de la labor de nuestras tropas en el país vecino a través de los insidiosos periódicos liberales. Quizás por ello, la inscripción que precede al relato fílmico pretende ser una explicación del título que pudiera parecer redactada a modo enciclopédico:

¡HARKA! Hueste guerrera marroquí, irregular, confusa y brava, rebelde a la autoridad del Majzen. Para combatirlas eficazmente tuvo éste que crear, al margen de las fuerzas regulares indígenas, otras harkas mandadas por oficiales españoles. Estos oficiales eran los únicos europeos en la Harla y tenían que...

Aquí la leyenda se corta por el encuadre, precisamente cuando cambia notoriamente de tono

...cumplir su misión a fuerza de valor y espíritu de sacrificio. Algunos son hoy gloria del Ejército Español; otros cayeron para siempre y sus nombres están escritos con

---

<sup>41</sup> *Vértice*, nº 35, agosto 1940.

<sup>42</sup> FANÉS, 1989: 180.

<sup>43</sup> RINCÓN, 2014: 68-69, y FANÉS, 1989: 198.

letras de oro en la Historia de nuestra Patria. Todos ellos comenzaron nuestra ruta Imperial e hicieron con su sangre la espléndida hermandad Hispano-Marroquí.

Vemos, sin embargo, al final de la misma que la pretensión de objetividad ha quedado completamente abandonada por la indisimulada adulación y lisonja a los militares españoles que sirvieron en Marruecos, Franco en particular. Para ello se convierte a Marruecos en un lugar mítico, de resonancias fantásticas, como señala Nancy Berthier. Esta evocación orientalista se realiza en *Franco ese hombre* mediante las tomas aéreas del paisaje marroquí como antesala del episodio de su herida en combate<sup>44</sup>. El paisaje formaba parte fundamental de la narrativa Imperial y apoyaba este diálogo entre documental y ficción que pretendía la persuasión discursiva. Éstos aparecían mitificados: los territorios exóticos y lejanos, testigos ellos —que no la población— de las grandes hazañas militares, se acompañaban de bandas sonoras que pretendían ubicar al espectador en este terreno mítico, casi onírico, de resonancias imperiales, y que quedaban impregnados de una actitud evidentemente orientalista. La música de inspiración árabe está presente en *¡Harka!* como en la cinta de Orduña, pues como señala Miranda:

Los estereotipos orientales presentes en el cine *de cruzada* se emplean también con fines descriptivistas en *A mí la legión*, donde la ciudad de Tetuán no aparece citada hasta muy avanzada la película, pero ello no impide que el espectador sea consciente de dónde se sitúa la acción debido a la asociación que se realiza entre las imágenes y una música de rasgos arabizantes que se interioriza como el elemento externo, como “el sonido del otro”, gracias a que Quintero emplea los mismos recursos del cine americano, que cualquier espectador occidental asociaría con Oriente<sup>45</sup>.

La música era elemento imprescindible para la ambientación del espectador en estos lugares tan lejanos física y emocionalmente de la realidad que le esperaba fuera de la sala de exhibición. Como configurador de una imagen onírica, el cine de carácter imperial resultaba una mezcla de familiaridad y exotismo que ayudaba a la aplicación en el territorio nacional del concepto de imperio que se cultivaba también tanto en el cine folklórico como en el posterior ciclo misionario<sup>46</sup>. De esta manera, en este tipo de películas coloniales se hace habitual colorear artificialmente a conocidos actores españoles que fueran a realizar algún tipo de papel indígena protagonista, con una evidente intención de establecer una

---

<sup>44</sup> BERTHIER, 1998: 114.

<sup>45</sup> MIRANDA, 2011: 166-167.

<sup>46</sup> LABANYI, 1997: 215.

empatía entre el espectador y el exótico y amable “otro”. Cuando el nativo era un personaje negativo, en cambio, se encontraba la mayoría de las veces interpretado por miembros de la propia etnia representada. En *Los últimos de Filipinas*, Tala representa ese papel positivo al que se oponen sus compatriotas. Ella es la protagonista de otra de las secuencias asociadas a esa construcción del lugar mítico que es la representación de la famosísima habanera “Yo te diré”, y que contribuye a apuntalar la imagen del oriente exótico mediante la fusión de ritmos alejándolo de referentes espacio-temporales<sup>47</sup>.

Lo que acerca al espectador al nativo, al “salvaje” es la propia misión civilizadora de los españoles, que hacia el final de *Los últimos de Filipinas*, como si se tratase de un proceso desarrollado diacrónicamente al mismo tiempo que el filme, incluyen a los nativos entre los pueblos civilizados con ocasión de la celebración de la Nochebuena. La secuencia se inicia con primer plano de un soldado cantando el *Ave Verum Corpus*. La imagen se va abriendo para mostrar a todos los militares mirando al frente, un *travelling* alrededor de la capilla se detiene en el párroco haciendo la señal de la cruz antes que la cámara suba para enfocar al soldado que se encuentra de guardia en la ventana. El siguiente plano es de unas rosquillas que comienzan a ser distribuidas con cantos de la marimorena antes de mostrar a otro soldado haciendo guardia. Por detrás aparece el soldado “gracioso” para ofrecerle las rosquillas junto al teniente, que le ofrece un vaso de vino. Detrás aparecen el cura y el doctor, y el soldado se levanta a la pregunta del superior sobre si tiran los enemigos a los que contesta: “No mi teniente, también ellos celebran su Nochebuena”. “La obra de Fray Cándido”, responde el médico, a lo que el religioso, en tono solemne y con un *zoom* de cámara sobre su rostro responde “no exagere usted la importancia de un pobre misionero. Es la obra de España, una obra de siglos. Y aunque algún día tengamos que irnos nosotros, aquí quedará para siempre la Religión y el idioma” (61:49).

Mismos argumentos abren la famosa película de Juan de Orduña *Misión blanca* (1947), rodada en la colonia de Guinea y producida por Colonial AJE, efímera productora de otros dos largos: *Serenata Española* (Orduña, 1947) y *Las aguas bajan negras* (Sáenz de Heredia, 1948). Los títulos de cabecera se ven acompañados con música a ritmo de bongos y bajo tempo y de imágenes del paisaje guineano, y finalizan con un agradecimiento a la Dirección General de Marruecos y Colonias “por las facilidades que ha prestado para el rodaje de exteriores en la Guinea Española”, seguido del nombre del director, ahora en un nuevo fotograma que muestra una playa. Una familiar voz en off sucede al cambio de tempo

---

<sup>47</sup> MIRANDA, 2011: 204

de la música: “Lejos, a las tierras de la Guinea Española, unos hombres curtidos al sol de todos los caminos, llevan la luz.” Fotograma de un río donde reman unos hombres a lo lejos, sucedido por otro de una palmera y un contrapicado de una cascada: “Con su renovado sacrificio de cada día, van sembrando en el amanecer colonial, la semilla de la religión y la patria.” Fotograma de un edificio colonial tras un poblado palmeral: “A los reverendos padres misioneros, que tantas vidas dejaron en el cumplimiento de su misión, va dedicada esta película. Como recuerdo y homenaje, al espíritu de los hombres con fe intacta, que llevaron al continente negro de España, la sombra protectora de la cruz” (1:07).

Los españoles, en Guinea, siempre aparecen vestidos de blanco y son en su inmensa mayoría misioneros. La caracterización de la población nativa comienza con las primeras escenas del filme, donde los curas salen enseñando a cantar a los niños, por ejemplo, pero se convierte en el aspecto principal del argumento hacia el minuto 14:47. La música rítmica del inicio del filme es ahora tocada en vivo por dos hombres a los tambores y voces de otros que no vemos en escena. En unas imágenes de tono etnográfico, aparecen los dos músicos, en dos primeros planos consecutivos, con el torso desnudo. Enseguida un plano entero de ambos con una mujer bailando a su derecha inicia un *travelling* que abarca otras tres mujeres antes de ser enfocadas en un ligero contrapicado. Ellas están vestidas con falda, un poco creíble “bikini” blanco y un tocado blanco de abundantes plumas y ramas oscuras. Sigue la imagen de un niño, torso nudo también, y pañuelo cubriendo la cabeza bailando también de manera rítmica, primeros planos de las mujeres y de los abultados y frondosos adornos que tienen sujetos a la cintura por detrás. Un *travelling* que filma los asistentes indígenas a la ceremonia, sentados en un banco, ellas de blanco, ellos cubiertos ligeramente bajo la cintura, nos presenta al grupo de manera general antes de realizar primeros planos que parecen poner el énfasis en las características raciales de los personajes. La secuencia, de obvia inspiración documental, se integra en la narración cuando aparecen los cuatro españoles, de blanco, explicando entre risas que la celebración se debe a que han cazado un hipopótamo de más de 75 arrobas: “lo que da para comer a todo el poblado”. El padre Urcola (Jesús Tordesillas) afirma acompañado por las risas de sus compañeros: “Yo desde luego les cedo mi parte. Intentaría probarlo pero ya saben que no puedo con ese detestable gusto de comerse la putrefacción” (15:49). Plano entero de una docena de indígenas, mucho menos morenos que los filmados anteriormente por cierto, que tras una evidente señal del cámara o del director, miran hacia el objetivo a la vez que comen con ansia y sonriendo.

La *buena colonización* obra de los misioneros es contrapuesta a la imagen de Brisco (Manuel Luna), nombre ficticio del banquero huido de España Miguel Miranda, que “como otros colonos, sólo buscan el dinero, y para conseguirlo no respetan las leyes divinas ni humanas” (20:11). Como veremos más adelante, Brisco es presentado de manera manifiestamente maniquea como “el malo de la película”: ambicioso, mujeriego, violento y además descreído. Sin embargo, el alcance de la voluntad civilizadora de los misioneros españoles llega tanto “a las almas blancas de los hombres negros como a las almas negras de los hombres blancos”, haciéndose eco de la concepción de la “raza” de la manera que explicamos más arriba: se es español siendo cristiano y es apelando a la espiritualidad del personaje de Brisco como un alma díscola se reintegra en la comunidad de los “buenos españoles”. El sufrimiento, la pérdida es lo que le lleva a volver a sus esencias como español, estableciendo así una patente comparación con la Guerra Civil:

Ambas ideas —la de cruzada y la de misión— llevan a una interpretación filosófico-histórica genuinamente católica de la historia de España. La guerra pasa a ser eslabón decisivo en la cadena de esfuerzos seculares por afirmar sobre la tierra de los mayores un principio de convivencia cristiana, que constituye el sentido último y universal de la historia española. España se hizo una y poderosa “para defender y extender por el mundo una idea universal y católica”<sup>48</sup>.

El padre Javier (Julio Peña), misionero recién llegado, se dispone a reformar a Brisco, pues como le cuenta al padre Urcola en el minuto 43:23, “en todo hombre hay un lado bueno, Brisco lo debe tener también. Es labor de tiempo, de ir conquistando, poco a poco sus sentimientos...” Una misión que, ante la evidencia de la pronta autonomía e independencia de los territorios de ultramar en consonancia con los procesos de descolonización de posguerra, parece tener más un mensaje para los españoles de la península que para el lejano pueblo guineano, donde “la semilla echada comienza a fructificar” (3:21). La redención del hombre pecador es el mensaje de esta película de profundo cariz conservador, y donde, voluntariamente o no, el espectador de posguerra podría muy fácilmente situarse a sí mismo o a otros compatriotas cuyas almas se dice aquí pueden ser salvadas gracias a la religión y su sumisión a ella. Hacia el final del filme, Brisco, además de injuriar al padre Javier con la suposición que esté enamorado de la joven Souka, le maltrata a latigazos, en lo que se podría leer como una alusión a los agravios recibidos por la Iglesia años atrás y que se repetirá, por tanto, en parte del ciclo religioso que se inicia en esta década y que tiene en *La guerra de Dios* (Rafel Gil, 1953) uno de sus obras cumbre.

---

<sup>48</sup> CONDE, 1945: 117.

Aquí también el padre Andrés será agredido por el minero Martín, haciendo aún más explícita la vinculación entre la movilización obrera y los actos sacrílegos...

Volviendo a *Misión blanca*, la película llega al clímax en la escena que continúa, donde el giro inesperado de la trama le hace descubrir a Brisco que el misionero maltratado que se ha mostrado siempre tan indulgente con él a lo largo de toda la película es su propio hijo: el hijo del banquero Miguel Miranda. El final de la película es bastante previsible. Brisco, incrédulo, echa a su hijo de casa. Este se encuentra con una terrible tormenta en medio de la selva y el primero, tras convencerse del relato, sale en su busca. El violento temporal provoca que un árbol caiga sobre el arrepentido terrateniente que es auxiliado por su hijo. Miguel, moribundo, pide perdón a él y después a Dios. Tras pasar la noche juntos en la selva, Miguel besa el crucifijo y Javier le absuelve de sus pecados antes de que le bese la mano y muera en sus brazos. La película es un obvio producto del cambio de énfasis en el discurso imperialista que se produjo tras la Guerra Mundial, pero también es uno de los mejores ejemplos del alcance e influencia que las primeras producciones épico-coloniales tuvieron en el cine franquista.

El cine de temática imperial no fue una faceta exclusiva de nuestro país. De hecho, en el Reino Unido se llevaron a cabo varias adaptaciones de los escritos de Rudyard Kipling tales como *The Light that Failed* —que sería versionada hasta en tres ocasiones en 1916 (Edward Jose), en 1923 (Geroge Melford) y en 1939 (William A. Wellman)—, *Gunga Din* (George Stevens, 1939) o *Kim* (Victor Saville, 1950). El punto de vista adoptado en las adaptaciones de uno de los escritores preferidos de José Antonio Primo de Rivera —de quien Payne dice que recitaba de memoria su famoso poema *If*<sup>49</sup>— tenía más que ver en cambio con la visión romántica del buen salvaje, donde el racismo latente en este tipo de producciones era mucho más tamizado y convincente, como señaló Bertolt Brecht<sup>50</sup>, que el que se podía ver en las pantallas españolas.

#### 6.4. América, la hermana menor

Un lugar privilegiado debía tener América Latina en este tipo de discurso, y no sólo por el imaginario a plasmar en las pantallas de cine, sino por las posibilidades económicas que ofrecían aquel gran mercado para las producciones en castellano. Desde la Administración se creó en 1940 la Asociación Cultural Hispano-Americana, con asignación

---

<sup>49</sup> PAYNE, 1985: 37.

<sup>50</sup> SHOHAT y STAM, 2014: 351.



presupuestaria a cargo de la cartera de propaganda del Ministerio de Exteriores<sup>51</sup>. Fue el precedente directo del Consejo de Hispanidad (a cuyo frente se colocó al germanófilo Manuel Halcón), que fue el organismo encargado finalmente de la realización de la obra épica *Alba de América*. Antes de la realización del proyecto, y con la guerra de Europa todavía en sus inicios y las esperanzas intactas en la victoria alemana, la oportunidad de restar influencia de Reino Unido y Francia en el continente fue contemplada con ilusión por la Administración franquista, que recibiría además el apoyo interesado de una Alemania también interesada en abrir su propio mercado a América Latina. Los lazos que se estaban estableciendo entre la productora de Vicente Casanova y la UFA encaminaron también a éste en el sendero de esta aventura.

Ambos se pusieron de acuerdo en el tipo de cine a explotar, tan del gusto germano y que tendría su máximo exponente en *Carmen la de Triana*. El éxito de este filme en el mercado latinoamericano confirmaba a los alemanes sus fundadas expectativas, truncadas eso sí por el desarrollo de la guerra. No debía ser así para el industrial valenciano, que se desplazó personalmente al continente para establecer los primeros vínculos que dieron sus primeros resultados con *Una gitana en México* (José Díaz Morales, 1945) y su secuela *Una gitana en Jalisco* (Díaz Morales, 1946). Estas dos producciones, frente a la epopeya dirigida por Orduña, podrían considerarse como películas de fraternidad, y no sólo con los hermanos de América, puesto que incluso cuentan con la colaboración de la cantante andaluza Paquita de Ronda, exiliada como el director y protagonista de los dos filmes<sup>52</sup>. América Latina suponía un desafío también por la recepción que este tipo de cine, de indudable complicidad con el régimen franquista, podía tener entre la población de países que como Cuba, Argentina y México habían acogido a millares de exiliados de la Guerra Civil.

El primero en ver la oportunidad de negocio en la exportación de filmes fue sin embargo Cesáreo González, que con *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) consiguió en su segundo año de actividad la categoría de Interés Nacional y compartir la máxima dotación del premio del sindicato. Siguiendo la estrategia de Casanova, contrató al director más reconocido del momento, así como a Imperio Argentina como estrella consagrada y garantía de éxito también más allá de nuestras fronteras. El filme cuenta la historia de un músico fracasado que emigra a Cuba (con una justificación bastante confusa) poco antes de los sucesos que llevaron a la isla a la independencia, allí conoce a la nativa Bambú — interpretada por la muy poco indígena imperio Argentina —, de la que pronto se enamora y

---

<sup>51</sup> BARBEITO DÍEZ, 1989: 116.

<sup>52</sup> GUBERN, 1990: 60, Archivos, 4.

que servirá en el argumento como vínculo entre la realidad cubana y la de la sociedad colonial según el modelo también presente en *Los últimos de Filipinas*. En la cinta, que luego servirá de modelo a la fallida *Héroes del 95* (Raúl Alfonso, 1947), la isla se representa de nuevo como un lugar de resonancias míticas, exótico y primitivo en el que los números musicales se encargan también de poner en situación al espectador, más concretamente en una posición superior respecto a los nativos de la isla [fig. 33].

Este racismo queda patente de manera explícita tras la actuación de la comparsa cuando la mujer del gobernador desde su balcón le pide a su marido unas monedas para poder lanzárselas a los músicos (38:10) mientras dice: “me encanta esto, me hace el efecto de que alimento a los gorriones”, tras lo cual aparecen ellos agachándose para recoger las limosnas y el resto de españoles desde lo alto siguen el ejemplo de la mujer. Entre los músicos se encuentra Bambú, por supuesto indigna de recoger monedas del suelo —por eso mismo su papel es interpretado por una española—, de modo que nuestro personaje Alejandro (Manuel Arbó) se la da en mano. Toda la escena utiliza el posicionamiento de la cámara, con los españoles en ligeros contrapicados y los nativos recogiendo monedas en forzados planos cenitales mientras que el acercamiento del protagonista lo coloca a él y a la bella artista en el mismo nivel. Al igual que la propia cantante, “Hispanoamérica se revela como una tierra de oportunidades pero a la vez potencialmente corruptora, pues se supone que la facilidad con que allí se puede medrar a menudo trastoca la escala de valores de las personas”<sup>53</sup>. Y es aquí donde se apoya el segundo tipo de discurso racial de la película: al intentar contextualizar de una manera raquítica la independencia de la isla —cuestión peliaguda para los militares que copaban la Administración—, ésta se presenta como una confabulación de españoles emigrados, materialistas y conspiradores que utilizan a los ingenuos nativos para alcanzar sus propios fines. Hacia el minuto 62:15, el boticario recibe la visita del dueño del cabaret, ya por esto mismo perfilando una psicología moral dudosa del personaje, para preparar la sedición. Éste último le confiesa haber encontrado al hombre ideal: “su mentalidad es de perro, pero ya me encargaré yo de inculcar en su corazón el odio y la venganza. Es un mestizo producto de la manigua al que todos conocen y temen”, le dice, a lo que el otro responde que las armas y el dinero han llegado: “sólo nos queda encontrar una buena ocasión”. Es en esa ocasión cuando el protagonista muere en la batalla, como también lo hace su pretendida Bambú, frustrando así la difícil relación interracial que podía haber surgido de la trama. El filme se cierra con un gran número coral en medio de la

---

<sup>53</sup> SANTAOLALLA, 2005: 68.

manigua producto del delirio de Alejandro en su agonía; en los segundos finales vuelve en sí para morir de la mano de su enamorada.

Es significativo cómo en *Héroes del 95* se retoma uno de los gags jocosos a costa de la inteligencia de los afrocubanos, que ya se presenta en la obra del primo del fundador de Falange. El primer mulato que aparece hablando en la cinta (22:33) es el mayordomo de la gobernadora, que en un primer plano y con una expresión poco lúcida advierte a los protagonistas Alejandro y Antonio (Fernando Fernán Gómez) que “la señora no recibe a nadie a estas horas”, para luego hacerle repetir tres veces su nombre, en un intento de presentar una situación cómica que no esconde la base racial de la misma. De hecho, la gracia se repite esta vez sin dejar a dudas las pocas luces del mayordomo (47:40) cuando le vuelve a pedir que le repita el nombre: “Alejandro Arellano”, contesta, pues se le “había olvidado el segundo apellido”. Calcado, decimos, es el mayordomo Domingo que aparece en la malograda película protagonizada, de nuevo por Alfredo Mayo, en la que su personaje se muestra igual de inútil, además de poco trabajador mediante su recurrente expresión “Que si Domingo pa’ riba, que si Domingo pa’ bajo ¡Qué barbaridá!” o “¡Que a mí me va a dar algo!” (9:24) (27:16). Estas actitudes racistas, por supuesto no se restringen a las películas de esta época y tampoco pueden atribuirse de manera exclusiva a la configuración política de principios de la dictadura. Eso sí, demuestran unos prejuicios y una falta de sensibilidad que tendrá un amplio eco en el cine posterior y más generalmente en nuestra sociedad. Si bien el estereotipo de africano poco trabajador y limitado intelectualmente ha sido utilizado en películas tan conocidas como *Gone with the wind* (Victor Fleming, 1939), la actitud crítica de la sociedad norteamericana hacia este tipo de representaciones se ha traducido recientemente en demandas de prohibición de la cinta, junto a la bandera confederada a la luz de los episodios de racismo ocurridos recientemente en el país estadounidense<sup>54</sup>.

Otro ejemplo lo encontramos en *Un Ángel pasó por Brooklyn* (Ladislao Vajda, 1957) donde se vuelve a demostrar la perseverancia de estos discursos en una de las primeras escenas en la que un vendedor de helados se queja a una atractiva joven: “Pero Rosita ¿Dónde quieres que vaya? Remonto cinco calles por aquí y encuentro gentes que hablan polaco, por ahí dos calles y hablan chino, alemán, checo... negro ¿Y quién los entiende?” (2:47). La lengua se identifica con la raza, a pesar de que no podamos averiguar si es por la ignorancia del personaje o, de nuevo, es un intento de realizar una situación cómica, ya que no sabemos qué tipo de habla negra se trata, pues muy bien podía ser inglés o francés.

---

<sup>54</sup> *The Guardian*, 25-VI-2015 [<http://www.theguardian.com/film/2015/jun/25/us-critic-deniably-racist-gone-with-the-wind-should-be-banned-from-cinemas>] (último acceso, 22-IX-2015).

Ejemplos no faltan en la cinematografía española, llegando incluso hasta fechas actuales como se ha encargado de estudiar también Martin Repinecz<sup>55</sup>. Que muchas de estas películas se repongan en televisiones privadas (*Bambú* se emitió en Popular TV en junio de 2010) o públicas (*Gone with the wind* es un clásico de la programación navideña) demuestra la falta de sensibilidad de programadores y responsables ante el evidente racismo de este tipo de producciones, así como su banalización por gran parte del público y la sociedad española que tienen una raíz en el discurso racial de la dictadura.

La idea de raza celebrada por el franquismo ya vimos que bebía de las teorías de Maeztu y de su idea de Hispanidad. En las pantallas también esta idea aparecía como algo abstracto y bastante poco preciso. Por un lado se omitía la variedad de etnias y lenguas que poblaban el continente americano, y por otro cuando éstas aparecían en la pantalla lo hacían de manera estereotípica, como personajes secundarios muchas veces incluso protagonizados por españoles toscamente maquillados según el infame ejemplo de D. W. Griffith en *The birth of a nation*. Una de las escenas más bochornosas del cine español al respecto es la presentación de los nativos americanos a la llegada de los barcos de Colón en *Alba de América*: representados de manera simiesca, emitiendo sonidos guturales y animalescos, subidos a los árboles, con dificultades para andar con la espalda recta y rodeados de abundante vegetación, la imagen que crea Juan de Orduña corresponde a esa retórica imperial de proyecciones míticas que venimos analizando.

Como recuerda Santaolalla, estas películas “más bien se ocupaban de crear una Hispanoamérica de la imaginación, aséptica y aceptable para el consumo en la península y también fuera de ella”, que era, como sabemos, uno de los objetivos principales de las mismas. Se trataba de una “retórica de la unidad de los pueblos hispanoamericanos (que) llegó a calar en la conciencia española, pues afirmaciones sólo ligeramente menos grandilocuentes sobre la «relación especial» con Hispanoamérica circulan con sorprendente facilidad por la España de hoy en día”<sup>56</sup>. Podemos suponer cómo esa idea de Metrópolis civilizadora creadora de vínculos fraternales entre las distintas regiones en contacto con la civilización cristiana fue compartida y profusamente cultivada por nuestro vecino cuya querella por sus colonias se fue intensificando según fue asentándose la propia dictadura de Salazar. De la participación y la complicidad entre naciones ibéricas en este aspecto son testigo las palabras que José María Pemán dedicó a la idea de imperio en el Radio Clube Portugués:

---

<sup>55</sup> REPINECZ, 2013.

<sup>56</sup> SANTAOLALLA, 2005: 70.

Imperio no significa extensión, ni dominio político [...] Imperio es palabra generosa, que significa comunidad de esfuerzo para cumplir una tarea necesaria en el orden universal [...] una coordinación total del esfuerzo ciudadano para el bien común de la Humanidad<sup>57</sup>.

En Portugal, el imperialismo era también una política esencial de la propaganda del régimen, como defendió varias veces Antonio Ferro, quien al igual que España, veía en el pueblo portugués la sagrada misión de propagar y defender los valores de la civilización cristiana en el mundo<sup>58</sup>. Para ello impulsó y proveyó los medios necesarios desde el SPN y la Agência Geral das Colónias para realizar una ficción épica colonial a mayor gloria del Imperio Portugués. Se convocó primero un concurso de relatos por esta última institución, que fue ganado por el escritor porteño Joaquim Pereira Mota Júnior y cuyo encargo fue realizado al confiable António Lopez Ribeiro. El filme, titulado *Feitiço do Imperio* (1940), narra la historia de un emigrado portugués a los Estados Unidos, Luis Morais (Luis do Campos), que es enviado por sus padres a Lisboa para después reunirse con su tío en Angola, donde sus prejuicios se irán convirtiendo en fascinación tras visitar también Mozambique, en hechizo por la labor civilizadora que su verdadera patria había realizado en tan extraños lugares. El alejamiento de las raíces norteamericanas de Luis y el acercamiento a la patria se simbolizan también en la historia de amor que comienza a alejarla de su norteamericana mujer para ir cediendo al encanto de la portuguesa Mariazinha (Isabel Tovar) y del al principio detestado Fado. El filme es también ilustrativo de las actitudes antinorteamericanas y anticapitalistas que el Estado Novo portugués defendió hasta, por lo menos 1942, a través de un discurso en el que la xenofobia se dirige más hacia las actitudes estadounidenses que a las de los africanos colonizados. En un momento del filme se compara la colaboración de razas en los dominios portugueses con los guetos de Harlem donde se encuentran los afroamericanos, en otro de los elementos que permiten hacer del imperialismo portugués una celebración nacionalista<sup>59</sup>.

Poco después, y coincidiendo con el ciclo histórico de nuestra producción, también aparecerían en el país vecinos obras como *Fátima, terra de fé* (Jorge Brum do Canto, 1943), *Camões* (Leitão de Barros 1946) o *Chaimite* (Brum do Canto, 1953), cuyo canto a la épica nacional comenzó a enfatizar sobre otros mensajes, como ocurriría por nuestras tierras, el aspecto religioso de la labor civilizadora portuguesa. Que *Alba de América* se estrenara dos

---

<sup>57</sup> Cit. en GONZÁLEZ CALLEJA y LIMÓN NEVADO, 1988: 59.

<sup>58</sup> POIRIER BRAZ, 2008: 60.

<sup>59</sup> REIS TORGAL, s.f.

años antes de esta última película colonial portuguesa y que ambas fueran producto de la iniciativa privada fuertemente subvencionada a través del Estado confirman la proximidad del desarrollo de las dos filmografías, de las temáticas tratadas bajo las dos dictaduras y de los modelos de organización industrial. En este tipo de películas, españolas o portuguesas, la idea organicista de la estructura colonial era evidente: la metrópoli era la cabeza, que había dado sentido al movimiento del resto del cuerpo en el que se integraban las colonias, y que por estos años todavía se aplicaba en el sistema político-económico luso como se desprende del Acta Colonial publicada en 1930 en el marco de la reforma constitucional salazarista:

La soberanía de Portugal en ultramar ha sido dominada a través de la historia por los más altos principios de la civilización cristiana. Su acción fue siempre superiormente guiada por un sincero pensamiento universal. En el texto de las leyes y en la mente de los gobernantes preponderaba la idea de la igualdad humana y la aspiración general de defender, proteger y educar a los indígenas<sup>60</sup>.

El imperialismo portugués se basaba en una idea muy cercana también a la ideología franquista, y era la organización organicista de la sociedad. Si el encuadramiento militar que vimos se presentaba como ejemplo de la organización social del Nuevo Estado franquista, la misma ideología se aprecia en su aplicación a la comunidad lusa a lo largo del globo. El Estado Novo presentó una imagen de Portugal como un país multi-continental, otorgando a las colonias el estatus de “provincia ultramarina” sobre la cual gobernaba la “conciencia nacional” portuguesa<sup>61</sup>. La particular mezcla de corporativismo fascista con el organicismo católico ya contaba con un precedente, que sería la encíclica que el papa León XIII promulgara en 1891, y que nos sirve para enlazar con otra de las temáticas más repetidas en el tipo de cine que estamos estudiando:

Es mal capital, en la cuestión que estamos tratando, suponer que una clase social sea espontáneamente enemiga de la otra, como si la naturaleza hubiera dispuesto a los ricos y a los pobres para combatirse mutuamente en un perpetuo duelo. Es esto tan ajeno a la razón y a la verdad, que, por el contrario, es lo más cierto que como en el cuerpo se ensamblan entre sí miembros diversos, de donde surge aquella proporcionada disposición que justamente podría llamarse armonía, así ha dispuesto la naturaleza que, en la sociedad humana, dichas clases gemelas concuerden armónicamente y se ajusten para lograr el equilibrio. Ambas se necesitan en absoluto: ni el capital puede subsistir sin el trabajo, ni el trabajo sin el capital. El

---

<sup>60</sup> *Diário do Governo*, 8-VII-1930.

<sup>61</sup> VIEIRA, 2013: 186 y 177.

acuerdo engendra la belleza y el orden de las cosas; por el contrario, de la persistencia de la lucha tiene que derivarse necesariamente la confusión juntamente con un bárbaro salvajismo<sup>62</sup>.

### 6.5. La sociedad corporativa y la organización del trabajo

Los puntos 8 y 9 del programa de Falange, que luego pasaron a formar parte de los 26 puntos del Estado Español, establecían el orden económico que debía regir en el Nuevo Estado y que formó parte de las reivindicaciones más repetidas por gran parte de los que desilusionados con la deriva capitalista que el franquismo tomó a partir de 1950. En ellos, la encíclica *Rerum novarum* se hacía presente de nuevo en la defensa de la propiedad privada frente a las reivindicaciones comunistas. En dichos puntos se establecía la posible organización laboral que debía abordar el nuevo régimen y que sería retomado por parte del Sindicato Vertical: “Concebimos a España en lo económico como un gigantesco Sindicato de productores”; un discurso, por cierto, muy cercano al que a partir de la década de los 80 se comenzó a difundir desde los *think-tanks* neoliberales anglosajones por los que se decía liberar a la población del trabajo asalariado para crear sociedades de emprendedores y propietarios.

La presencia de Joaquín Benjumea, y sobre todo de José Antonio Girón en el Ministerio de Trabajo hasta fecha tan tardía como febrero de 1957 confirma la utilización que el Caudillo haría de la retórica falangista para acallar las críticas que los camisas viejas del partido pudieran reprocharle. El programa nacionalsindicalista proseguía asegurando: “Organizaremos corporativamente a la sociedad española, mediante un sistema de Sindicatos verticales por ramas de la producción, al servicio de la integridad económica nacional”. Esta filosofía se vio plasmada en el Fuero del trabajo, en cuya redacción ayudó Francisco Javier Conde<sup>63</sup>, ahora en una coyuntura en el que una España arruinada por la guerra, el exilio y la escasez de trabajadores, pretendía afianzar su nuevo estado sobre la idea convenientemente difundida de la reconstrucción. Para el franquismo, que no para Falange, la revolución ya se había completado y era el momento de ponerse manos a la obra para iniciar la recuperación económica del país, por ello se establecieron una serie de dispositivos biopolíticos como la afiliación obligatoria al sindicato, los sistemas de previsión social, la reintegración de los españoles en las tradiciones católicas a través de la escuela, el Frente de Juventudes y la Sección Femenina o, los que más nos interesan a nuestro trabajo,

---

<sup>62</sup> *Rerum Novarum* de León XIII, mayo 1891 [[http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf\\_l-xiii\\_enc\\_15051891\\_rerum-novarum.html](http://w2.vatican.va/content/leo-xiii/es/encyclicals/documents/hf_l-xiii_enc_15051891_rerum-novarum.html)] (último acceso 22-IX-2015)

<sup>63</sup> CORREA BALLESTER y BLASCO GIL, 2005: 67.

la política cultural que a partir de 1941 fue reorganizada en torno a la Vicesecretaría de Educación Popular<sup>64</sup>.

En la mente de los intelectuales y propagandistas de la época se imponía una reeducación de la población española tras los años de degeneración que había provocado el advenimiento de la República. Hacía falta una organización jerárquica, totalitaria había por moda decir en aquella época, que corrigiera el desastre político que sufría el país por la incapacidad del pueblo a gobernarse a sí mismo como la historia teleológica del franquismo había mostrado. La democracia había resultado un fracaso porque no se adaptaba a la forma de ser del pueblo español:

Desde el punto de vista político, el pueblo como realidad colectiva, no es una realidad perfecta a la que falte simplemente visibilidad o patencia, presencia empírica, es una realidad “deficiente” [...] El representado, el pueblo como pura realidad colectiva, carece de presencia porque su realidad es deficiente, es pura posibilidad, carece de actualidad<sup>65</sup>.

Esa realidad deficiente necesitaba de la guía de un conductor que a la cabeza de la nación pudiera sus elementos a trabajar en pro de una prosperidad común. No es de extrañar, por tanto, que el primer número del No-Do, en 1943 sea un elogio a la nación trabajadora que comienza desde su cabeza, Franco, pasando por brazos, piernas y hasta los ojos que constituyen el propio DNC que produce el noticiario<sup>66</sup>. Es una temática que ya está presente en el discurso de la victoria de Franco en el que el Caudillo victorioso hacía un análisis de la realidad económica española hasta entonces desviada de su correcto camino:

Para esta gran etapa de la reconstrucción de España necesitamos que nadie piense volver a la normalidad anterior; nuestra normalidad no son los casinos ni los pequeños grupos, ni los afanes parciales. Nuestra normalidad es el trabajo abnegado y duro de cada día para hacer una Patria nueva y grande de verdad.

El primer número de Noticiarios y Documentales Cinematográficos se exhibe el 4 de enero, con la cabecera “Primer noticiario español” impresionada sobre una bandera franquista. La imagen se funde en negro y aparece un representante de la guardia mora a caballo que inicia un *travelling* desde las afueras del palacio del Pardo custodiada por

---

<sup>64</sup> CAYUELA SÁNCHEZ, 2010: 68-72.

<sup>65</sup> CONDE, 1945: 54-55.

<sup>66</sup> BENET, 2012: 172-175.



guardias civiles, hasta la entrada del recinto. Enseguida otros dos fundidos nos muestran la fachada del palacio y una de sus torres, para hacer una nueva transición que nos sitúa ya dentro del despacho del Generalísimo con un primer plano sobre el crucifijo colocado tras su mesa de trabajo. La alocución que lo acompaña es la siguiente:

En el palacio del Pardo, como en otro tiempo en su cuartel general, el jefe del estado español, Caudillo victorioso de nuestra guerra y nuestra paz, reconstrucción y trabajo, se consagra a la tarea de regir y gobernar a nuestro pueblo. Siguiendo el ejemplo de Franco, todos los españoles tenemos el deber de imitarle, y lo mismo que él dedica su inteligencia y su esfuerzo, su sabiduría y su saber de gobernante a mantener nuestra patria dentro de los límites de una paz vigilante y honrosa, cada uno en esfera de acción y de trabajo ha de seguir esta línea de conducta sirviendo lealmente la misión que le esté encomendada y que en definitiva redundará en beneficio de nuestra nación y nuestro pueblo.

Imágenes de la guerra y del Desfile de la Victoria son sucedidas por albañiles, militares (cada uno en su puesto, repite el locutor), la Falange y su “su recto sentido religioso y militar”, que preceden a alusiones a la División Azul y la Sección Femenina. En la industria nacional, el campo, la pesca “y en mil diversos sectores de la vida nacional se cumple con ejemplar abnegación la tarea de cada día”. Una alusión a Marruecos precede, por fin, al acento sobre los servicios de prensa y propaganda de los que el equipo de No-Do pasa a formar parte y cuyas actividades son minuciosamente detalladas en esta introducción que sentencia con el famoso lema “El Mundo entero al alcance de todos los españoles”, que también aparece impresionado en la pantalla.

Un mundo que entonces estaba en guerra contrastaba con una España en paz, palabra que se repite en esta introducción, al igual que trabajo, los dos ejes que orientaban la propaganda franquista en la inmediata posguerra y de la que No-Do era un instrumento indispensable. La paz por un lado surgía de un conflicto incómodo para la legitimación del nuevo régimen por lo que el nuevo Noticiario se focalizó sobre la reconstrucción y sería una buena herramienta para hacer visibles los logros del Estado franquista en este aspecto. La voluntad de desmovilización que fue la tónica general de estos productos “informativos” dejó desde el primer momento la Guerra Civil de lado para centrarse en los logros de la paz. De hecho, no sería hasta la aprobación del primer plan de estabilización cuando No-Do

realizara el primer documental sobre el conflicto, titulado precisamente *El camino de la paz* (Rafael G. Garzón, 1959)<sup>67</sup>.

Al principio de la década de los cuarenta, a pesar de la voluntad del No-Do de ocultar los estragos que había provocado, la guerra se mantuvo muy presente, y no sólo la nuestra, puesto que el conflicto europeo que se estaba desarrollando se dejaba notar en la economía del país, de la cual la industria cinematográfica, y el propio noticiario, también serían víctimas debido a la escasez de película, como comentáramos más arriba. Eran momentos de reconstrucción, y pese a que se afirmaba orgullosamente el desprecio al sistema capitalista, el Fuero del Trabajo no tenía reparo en reconocer que “La producción nacional constituye una unidad económica al servicio de la Patria. Es deber de todo español defenderla, mejorarla e incrementarla. Todos los factores que en la producción intervienen quedan subordinados a su supremo interés de la Nación”. Durante estos años, además, se produjo una transposición de esta idea celebrada por el Noticiario a nuestro vecino del norte bajo la ocupación alemana. Curiosamente, la creación de un museo de arte cinematográfico serviría para que el regidor del Teatro nacional de la Opéra-Comique reflejara esta organización económica tan de moda entre las dictaduras de la época:

Dando una imagen a la vez exacta y viva de nuestras profesiones, estimulando el gusto por el trabajo, el sentimiento de solidaridad laboriosa que une la maniobra al trabajador (compagnon), al encargado, al patrón en una cadena moral, sirviendo la causa de la vuelta a la tierra mediante la difusión, en los pueblos, películas sobre el progreso de nuestra agricultura para conseguir retener a la juventud cerca de su tierra natal, de la tierra de sus antepasados que se vuelve más alimenticia, más productiva que nunca<sup>68</sup>.

Como ha analizado Vicente Sánchez-Biosca, la celebración del 18 de julio se hacía coincidir con la Fiesta de Exaltación del Trabajo, como quedaba recogido en el Fuero del Trabajo, y que fue la fecha elegida para establecer en adelante la paga extraordinaria de verano<sup>69</sup>. Se trataba también de una fecha recordada cíclicamente, y que se fue desprendiendo de la retórica belicista, que en ningún caso se celebró desde el propio noticiario, para ir desplazando su significado hacia una idea del deber “de incrementar la patria” mediante el trabajo. El discurso social de Falange pretendió desde un principio, sin conseguirlo, atraerse a las clases populares; el problema que encontraron los falangistas

---

<sup>67</sup> ELLWOOD, 1987: 229-230.

<sup>68</sup> BERTIN-MAGHIT, 1999: 27.

<sup>69</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ BIOSCA, 2001: 329-330.

acomodados del primer franquismo es que los trabajadores no podían compartir con ellos la visión elitista de la sociedad, y este hecho se dejó notar también en las producciones cinematográficas con mayor carga política. Una de ellas es *Alma de Dios* (Iquino, 1940), donde se nos muestra un Madrid destrozado por las bombas ¡franquistas! y donde se narra la historia de una joven huérfana, ingenua pero de buen corazón, en busca de cualquier trabajo para poder sobrevivir: “yo por un poco de pan y un poco de cariño... revolver el mundo que fuera ¿Trabajar? No he hecho otra cosa en mi vida...” Esta muy inusual aparición de la miseria reinante en España en las pantallas correspondía por otra parte con la idea paternalista y corporativista de la sociedad, puesto que “el cine de los primeros años del franquismo puso todo su interés en desactivar la espoleta de «lo popular», intentando reducir la presencia de las clases proletarias y campesinas en las pantallas al mero juego del tópico optimista”<sup>70</sup>.

Lo espinoso de tratar la situación de la clase trabajadora y el desarrollo de la guerra produjo un cambio en la manera de tratar la temática. Lentamente se daba paso a un desplazamiento del peso propagandístico del cine de cruzada hacia las producciones del No-Do y el discurso del esfuerzo y la abnegación militar se adaptaba a la penosa situación de la mayoría de los españoles, cuya resignación cristiana debía ser enfatizada por el Estado franquista para asegurar la consolidación de su poder y el establecimiento de una legitimidad alejada de la victoria en la guerra, y que había provocado una escasez que no se podía ocultar. Las tensiones económicas debían entonces aplacarse e intentar contextualizarse como ajenas al conflicto, y una película como *La aldea maldita* —que situaba el retraso económico en los años de la República, o al menos a través de la ambientación y fotografía en una temporalidad mítica, tan remota como reciente— podía ser útil. Uno de los cambios que se introdujeron en el nuevo filme es la representación del personaje del tío Lucas, que aparece de una manera menos negativa que en la primera versión. De hecho, al principio de la cinta Juan se presenta como intermediario y pacificador de las tensiones sociales, obligando a uno de sus criados a servir una copa de vino al terrateniente. Lucas intenta aprovecharse también en esta versión del hecho de la emigración de gran parte del pueblo, intentando comprar las tierras de Juan, pero ese es todo el enfrentamiento que tiene con el terrateniente por contraposición a la versión de 1930, en la que Juan es encarcelado por una disputa con Lucas. *La Aldea maldita* era un filme que por sus características se adaptaba perfectamente al ideal corporativista de la sociedad y a la celebración del trabajo. Además contaba con la ventaja de introducir el

---

<sup>70</sup> ZUNZUNEGUI, 2005: 167.

elemento religioso y una muy clara organización de la sociedad bajo la lógica machista y patriarcal.

En esta organización no podía obviarse a una parte importante de la población como era la infantil. Un magnífico ejemplo de cómo estos valores eran inculcados en un público tan necesario como mano de obra en los años de racionamiento económico fue *Garbancito de la Mancha* (José María Blay y Arturo Moreno, 1945), por cierto el primer filme de animación en color fuera de EEUU, donde los niños españoles podrían encontrar un modelo presentado de la siguiente manera al inicio del mismo: “Hoy nace a la vida de vuestra gloria, un nuevo héroe: Garbancito de la Mancha, que ya será siempre vuestro amigo, que ya será para siempre compañero inseparable de los antiguos en vuestros sueños iluminados, con vuestras vigiliassoñadoras. Un héroe adornado de tan bellas virtudes, animado por impulsos tan altos, que va a estar en vuestra memoria como el ejemplo prodigioso que en todos los momentos ambicionaríais igualar” (00:39). Tras presentarnos a los personajes de la historia, Garbancito se levanta una mañana cualquiera a trabajar el campo, arando con su cabra, lo que tres gandules (Manazas, Pelanas y Pajarón) aprovechan para intentar robarle el fruto de su esfuerzo repetidas veces sin poder lograrlo. Los roles quedan bien establecidos desde el principio del filme. La honradez y el esfuerzo de nuestro héroe no dejan de ser mostradas, como cuando devuelve una moneda a otra niña, Kiriki, que se tira en sus brazos ante el susto de “la vieja bruja”, otro personaje negativo, que sirve al aún más maligno gigante Caramanca. El gigante se lleva a Kiriki y su hermano, Chirili, lo que decide al héroe a realizar la hazaña para la que estaba predestinada (32:50): “Yo buscaré, y miraré en los rincones más ocultos de la tierra para encontrar al gigante. Subiré a los picachos más altos si allí el monstruo su guarida tuviere y descenderé a los más profundos mares, si allí tuviese que buscar a mis amigos y a todos los que como ellos, sufren cautiverio de ese aborto del infierno. ¡A nadie temo sino a Dios! ¡A Dios únicamente! ¡Del caos saldré victorioso y en la lucha seré invencible! ¡Confiad en la altísima providencia, señora! Confiad ciegamente, secad vuestras lágrimas...” Su honradez cristiana le hace rescatar no sólo a Kiriki y Chirili, sino también a los tres vagos que quisieron aprovecharse de su trabajo, que se ofrecen como esclavos, como sus más humildes servidores, por haberles salvado de las manos del gigante. A lo que el héroe renuncia, pues los quiere como amigos, como personas libres. Garbancito es condecorado por el alcalde y se celebra una gran fiesta en el pueblo.

*Garbancito de la Mancha* es, a todas luces, una obra de propaganda dirigida al público infantil, por cuanto rebosa de intencionalidad política y de adoctrinamiento: el trabajo infantil se presenta como positivo, y el esfuerzo y la creencia en Dios lleva al

protagonista a conseguir las metas que anhela. La aplicación de la doctrina nacional-católica al mundo laboral enseña a los niños españoles que la resignación y el trabajo son el único camino para una vida mejor, ejemplificada aquí con la reunión de nuevo del núcleo familiar y la celebración con sus vecinos. En unos años en el que el trabajo servía como redención de penas por haber sido afiliado sindical o estar relacionado con la Administración republicana<sup>71</sup>, los hijos de muchos de estos represaliados se veían expuestos a esta forma de propaganda que tendría una presencia importante durante estos años.

En el revival falangista que supuso *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), se operó una celebración del trabajo retrospectiva y acorde a los primerísimos años del desarrollismo, y donde se llega incluso a contraponer la situación de una España en paz, trabajadora y religiosa —el protagonista aparece casándose de rodillas ante el altar— con la de una Europa materialista en guerra, desligando sin ningún reparo la ideología corporativista fascista que compartía con la Alemania nazi y la Italia fascista del origen del conflicto mundial (53:06). De manera nada sutil se nos sitúa en estos años de “reconstrucción” con el letrero *España, 1941* acompañado de música instrumental progresiva, imágenes de barcos pescando, fábricas humeando en planos exteriores, fundiciones de metales en otros interiores, obreros construyendo un edificio, con detalles de sus manos picando la piedra y terminando la secuencia con un *travelling* terminando en un contrapicado de una torre en el mismo lugar del encuadre en la que la secuencia siguiente coloca una gran cruz a la salida de una Iglesia [sec. 6]. Conociendo la solvencia técnica del director argentino, no creemos se trate de ninguna coincidencia, y además sirve para ilustrar el peso que las doctrinas del Opus Dei comenzaban a tener en el franquismo, especialmente su peculiar adaptación de la doctrina puritana de llegar a Dios a través del trabajo y el enriquecimiento. De hecho, en la secuencia en la que la pareja sale de la iglesia, ya años después de su matrimonio, van a comprar el periódico, hablan de las necesidades de los niños y ella jocosamente le dice antes de despedirse que “no le compre más trastos, que no sabe dónde meterlos” (55:02). El trabajo de los esforzados españoles de los años cuarenta y cincuenta daba rápidamente sus frutos, y los López pueden ya adentrarse en la sociedad de consumo gracias al progreso social que dejaban los años de paz.

## 6.6. Anticapitalismo

Junto a la concepción corporativista de la sociedad, el rechazo al materialismo del que hizo gala el franquismo durante toda su dictadura, contenía estos años un mensaje

---

<sup>71</sup> RICHARDS, 1995: 176.

abiertamente anticapitalista. Según la ideología falangista, este sistema económico era otro de los males que habían mantenido a la patria cautiva de los intereses financieros nacionales e internacionales. La revolución nacionalsindicalista que se decía querer instaurar en nuestro país pasaba por la eliminación del liberalismo económico y del mercantilismo que convertía a los trabajadores en mera mercancía. El estado corporativista proveería los recursos necesarios para la elevación del nivel de vida del pueblo y pondría coto a la avaricia de los grandes empresarios que habían arrojado a los trabajadores a la revolución y la confrontación de clases. La oligarquía, en correspondencia con la idea de Costa, había sido la culpable de la deshumanización de los trabajadores y la responsable de la miseria económica que desde hacía décadas arrastraba el país. En el décimo de los puntos de Falange, luego retomados por FET se establecía de manera clara:

Repudiamos el sistema capitalista, que se desentiende de las necesidades populares, deshumaniza la propiedad privada y aglomera a los trabajadores en masas informes, propicias a la miseria y a la desesperación.

Esta retórica es la que tanto trabajo le dio a la censura a partir de *Surcos* y *El inquilino* de Nieves Conde en la década de los 50, pero que a principios de los cuarenta era abiertamente cultivada y premiada, no sólo por parte del Sindicato del Espectáculo. En estas películas, los empresarios aparecen toscamente perfilados, con una caracterización estereotípica como la que encontramos en *La rueda de la vida* (Eusebio Fernández Ardavín, 1942), donde los capitalistas son dos hombres codiciosos que quieren obligar a la protagonista Nina Luján (Antoñita Colomé) a cantar a pesar de su negativa. La imagen de barbas puntiagudas, chaleco, corbata y monóculo sirve como estereotipo del ambicioso capitalista en este caso [figs. 34 y 35]. Ella, enamorada y decidida a dar un cambio en su vida y dejar atrás su carrera como Nina Luján, cuando es interceptada por su agente Don Ricardo (Gabriel Algara) y el director del teatro, el primero de manera amenazante la advierte (46:22): “¿Te sorprendes? ¿Qué te creías que te ibas a reír de mí? No tienes que explicarme nada, vengo decidido a terminar con tu locura y a llevarte conmigo. Tu público te reclama, tu carrera lo necesita ¡Y mi contrato lo exige!”. Ella, después de un intento fallido de actuar bajo otra identidad, vuelve a trabajar con sus explotadores que amasan una fortuna gracias a ella. Contando las monedas aparecen, como apreciamos en la imagen, mientras se mofan del mal de amores de la mujer. Los sentimientos de ella parecen importarles poco si éstos pueden afectar a sus beneficios.

Otro ejemplo es la producción de CIFESA, estrenada y premiada por el SNE en 1943, *Huella de luz* (Rafael Gil), es una crítica del mundo de la alta burguesía a través de la historia de un humilde oficinista, Octavio Saldaña (Antonio Casal), que gracias al descanso que le oferta su generoso jefe pasa sus vacaciones en un hotel-balneario frecuentado por ociosos millonarios (la biblioteca es el sitio más tranquilo del hotel porque “allí nunca hay nadie” (42:45), donde se integrará inventándose un pasado y un oficio y donde se enamorará de una joven acaudalada. No faltan las referencias a la corrupción política de los regímenes republicanos, en una muy falangista equiparación entre capitalismo, república y democracia. En el hotel se reúnen los representantes de la república imaginaria de Turolandia para renovar un contrato con el jefe de Octavio que mantenga las comisiones recibidas por el Ministro de Hacienda de dicha República “cuando el Presidente prepara la reelección”. Los representantes se venden al mejor postor, pues “la menor vacilación (al aceptar el soborno) sería una traición para la patria”.

Por supuesto, no es la única referencia a la corrupción política que queda identificada con el régimen de pluralismo político: “Gracias a nuestro régimen democrático, las conspiraciones se hacen desde el poder y son monopolio del Estado” (44:13). La película, tanto en el plano del argumento político como en el de la historia personal del personaje, tiene un final feliz acorde con la ideología que impregna todo el filme. Por un lado, hay una “revuelta política” en clara alusión a un movimiento, un alzamiento regenerador y los dos corruptos son buscados para llevarlos ante la justicia. Por otro, Octavio se casa con la hija del dueño de la empresa con la que compiten, siendo además la mujer de la que él se enamora en la película. De esta manera, el orden corporativista queda reflejado tanto en la dimensión política con la eliminación de los partidos y sus corruptos representantes, y en la económica con la integración del honrado Octavio en una empresa producto de la fusión de las dos competidoras. Un feliz muy poco creíble, pero bien apreciado por los falangistas de la época, y como tal sería recompensado, irónicamente, de manera económica.

En esta línea, varias nuevas productoras (Alhambra Films, Sevilla Films y Astoria) se unieron para realizar la biografía de la misteriosa irlandesa Lola Montez (Elizabeth Rosanna Gilbert). En *Lola Montes*, también premiada por el sindicato, así como declarada de Interés Nacional, el representante David, afecto a la causa revolucionaria, y la propia Lola sólo se mueven por el dinero y el lujo, cuyo paroxismo llega en la fiesta en la que la artista se reencuentra con Carlos. Aquí la cámara realiza *travellings* durante cerca de cinco minutos alrededor de la sala dando la impresión de frenesí, serpentinas, música rápida y pretendientes se suceden alrededor del mundo de pompa de la artista, hasta que vuelve a

encontrarse con el “capitán de la guardia española”. Éste, poco después, consigue rescatarla de la persecución de la policía francesa por un asesinato no aclarado, y, evidentemente, ella se enamora de su honestidad, así como el valor demostrado. Sin embargo, el representante vuelve a encontrarla para traerle un salvoconducto con la intención de convencerla para volver a actuar. Ella se resiste apelando al corazón, pero “Los triunfadores no pueden tener corazón, se desharía su fama al calor de sentimentalismos ineficaces” (30:10). De esta manera, la búsqueda de regeneración moral que busca Lola, que parece dada simplemente por su deseo de ser española, es impedido por el representante, un personaje invariablemente extranjero y anglosajón, que como los personajes analizados en *La rueda de la vida* anteponen el lucro al bienestar personal.

Este tipo de personajes es, por tanto, muy recurrente en el cine de esta época, y aparece repetidas veces en las producciones premiadas estos años. Un ejemplo de ello es la trama de *Misión blanca* (Juan de Orduña, 1946), que tiene precisamente en una figura similar el inicio de la acción, como ya avanzamos. Tras la llegada de un misionero a Guinea, el recuerdo del fallecido padre Javier da inicio a un *flashback* que nos sitúa a principios de siglo XX, en una lujosa fiesta de un banquero, Miguel, que en boca de los invitados nos es presentado como un mujeriego y deshonesto personaje. Las expectativas se cumplen cuando aparece en escena, entrando a hurtadillas en su casa ante la amenaza que le persiga la policía. Mientras su mujer canta, Miguel aparece sobre una caja fuerte guardando joyas en un maletín y quemando documentos en la chimenea. Tras caminar por una alcoba y escuchar a su hijo con la criada en una escena sentimental pero aparentemente anodina, se dirige a la habitación de su mujer Diana, donde es sorprendido por ella robándole las joyas. (12:20) La música sube en tensión mientras que un plano medio muestra a Miguel, con abrigo largo, chaleco y corbata de color oscuro y un pañuelo sobre el cuello, que está agachado buscando en el joyero, se incorpora súbitamente, al encadenarse un plano americano de Diana, vestida de blanco, entrando en la sala exclamando “¡Miserable!”. Miguel, en un nuevo plano medio, la manda callar, a la vez que se acerca a ella. La cámara se desplaza hacia la izquierda hasta hacerla entrar en el encuadre, comienza una discusión entre los dos, ahora en un primer plano de Diana que destaca el crucifijo que cuelga del cuello. Él se lo intenta arrebatar y ella le muerde la mano. Cae el colgante y él la abofetea tirándola al suelo. El mismo plano donde ha desaparecido la figura de la mujer destapa la figura de Carlos (Fernando Rey), amigo de Diana que le recrimina su actitud y agrede a Miguel. Contra-plano de Miguel cayendo, mismo plano de Carlos con Diana ya incorporada, contra-plano de Miguel disparando y cortinilla en uve que se abre en la imagen de un



operario de una imprenta de periódicos, sobreimpresión sobre la rotativa: “Formidable escándalo Financiero. El conocido banquero Miguel Miranda arruina a millares de familias modestas”. El personaje de Miguel ya queda en esta secuencia perfectamente delimitado para el espectador de la película, que ve en él la encarnación de los males que produce la codicia: rico, sin escrúpulos para engañar o agredir a su mujer, sin limitaciones morales que le impidan robarle un crucifijo a ella o arruinar a familias modestas, y que llega incluso al asesinato con tal de alcanzar sus objetivos.

Una vez en Guinea, convertido en Brisco, su actitud no puede sino resultar igual o más perversa: pegando y forzando a la bella Souka, engañando a los otros terratenientes o torturando a hombres indígenas para lograr su obediencia absoluta. Al final del filme llega incluso a maltratar a un misionero, como vimos más arriba. Brisco representa a ese español desviado, materialista, que sólo puede encontrar redención en la muerte suya o la de un ser querido en este caso. Precisamente un compatriota misionero lejos de su país es quien le hace ver que la felicidad y la salvación no se encuentran en el dinero, que había hecho de él un hombre huraño y sin escrúpulos. Es una imagen que se repite en el cine de ambientación colonial, como señala Santaolalla<sup>72</sup>, ocurre en *Deliciosamente tontos*, comedia de enredo en la que Alfredo Mayo interpreta toscamente el papel de un galán que idea una confusa situación en torno a una herencia que bien puede depender del verdadero amor entre los dos protagonistas. El filme sirve también como una lección de la España casta y austera, de donde procede Ernesto Acevedo (Mayo), a la Cuba víctima del materialismo estadounidense, que no inocentemente es identificada con el papel femenino de María Espinosa (Amparo Rivelles).

Una organización económica basada en la colaboración de todas las clases sociales y bajo la supervisión del Caudillo sería una constante durante toda la dictadura, pero vemos como durante esta década de los 40 las ficciones además ayudaban a establecer un discurso por el que el rechazo del capitalismo y del marxismo como expresión de la lucha de clases, se alineaba con el ideal económico del fascismo. Si la retórica bélica fue amortiguándose con el paso de los años, la corporativista seguiría presente durante la mayor parte de la dictadura. Ya veremos, por ejemplo, cómo en los años del desarrollismo la familia de las ficciones populares se presentaba en no pocas ocasiones como una metonimia de la sociedad española. Entonces y en estos primeros años, el No-Do acompañaba, con su rutina de inauguraciones, actos institucionales, celebraciones rituales y, sobre todo, la presencia

---

<sup>72</sup> SANTAOLALLA, 2005: 79.

constante y privilegiada del dictador. La proyección de películas que servían, o al menos a nosotros ahora nos sirven, para interpretar la organización socio-económica anhelada por el franquismo.

Fig. 33 *Bambú* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945). Secuencia 38:24





Figs. 34 y 35 *La rueda de la vida* (Eusebio Fernández Ardavín, 1942). Secuencias 49:01 y 58:53



## **Capítulo 7. Autarquía, decenio bisagra también para la ideología**

Ante el fracaso de las potencias fascistas y sus carismáticos líderes, el franquismo evolucionó hacia una búsqueda de legitimidad más anclada en la tradición, aspecto que en todo caso no había estado ausente de la retórica que se expuso en la Guerra Civil, pero que se hizo mucho más presente ante la situación de aislamiento en que se encontraba el país. Por otra parte, esta imagen convenía ahora que las tensiones internacionales se dirigían hacia el enfrentamiento entre EEUU y Moscú. El paso de la ambigua “no beligerancia” hacia la no intervención en la Guerra Mundial fue el primero de los varios y calculados pasos que el régimen fue dando a lo largo de la década de los 40 y 50 para ir entrando en la órbita de los Estados Unidos e intentar ingresar en las instituciones internacionales y europeas. Era el momento en que al régimen le convenía presentarse ante los vencedores de la contienda a este lado del telón de acero como defensor de la tradición conservadora, anticomunista, occidental y folklórica. No por ello el mando único de Franco y la prohibición de los partidos políticos iban a dejar de ser enarbolados como señas de identidad del país, cuya naturaleza se confundía interesadamente con el gobierno impuesto:

El titular del mando es considerado como el más genuino actualizador de la tradición española y su mejor intérprete. Si la tradición estriba en una comunidad de valores, se estima que el mando es, por razón de su ejemplaridad, lo más próximo a los valores cuya realización constituye el destino común de los españoles<sup>1</sup>.

Aquí Conde intenta conjugar todas las legitimidades posibles en el Caudillo en un intento de presentarlo como un proceso natural anclado en la tradición. Es una labor en la que se afanan varios de los intelectuales franquistas de esta época, como ya se apreció en 1942, cuando el catedrático falangista Alfonso García Valdecasas en un artículo titulado “Los Estados totalitarios y el Estado Español”<sup>2</sup> puso el acento en las singularidades del régimen franquista y las diferencias con las potencias del declinante Eje. Menos sutil sería poco después el también falangista y jefe provincial de Prensa y Propaganda de Falange en Orense Bartolomé Mostaza, quien incide en la idea evolutiva del régimen franquista:

Vistos a posteriori, los dos últimos meses del año 1943 representan la culminación de un proceso político en el cual el régimen de España, acaudillado clarivamente y con enérgica mano por el generalísimo Francisco Franco, se

---

<sup>1</sup> CONDE, 1945: 123.

<sup>2</sup> REP, nº 5, enero-marzo 1942, pp. 5-32.

depura toda extraña influencia y, buscando en la propia tradición sus raíces primigenias, adopta una conducta libérrima, segura, ambiciosa de futuro<sup>3</sup>.

La consigna era presentar al Nuevo Estado como un Estado un poco más viejo, más tradicional, anclado en la tradición católica, que había sabido contener durante siglos el empuje del materialismo liberal. El Estado moderno era un proyecto fallido, que nunca debía haber visto la luz, pues la Historia había mostrado que la convivencia pacífica y la prosperidad económica sólo habían sido posibles gracias a la labor cohesionadora de la religión católica. La introducción de ideas disolventes, e incluso de los nacionalismos, eran la causa de las guerras que habían dividido a los pueblos europeos y lanzado al mundo a dos guerras de escala nunca vista: “El afán insaciable de poder (que) está en la médula misma del mundo moderno a lo largo de toda su trayectoria, ese viento de locura que agita a las naciones”, aseguraba Conde ya en 1945. De manera algo malintencionada se ocultaba durante estos años el origen de la dictadura en el golpe de Estado, y se hacía hincapié en el establecimiento de una época de paz gracias a la labor de la tradición española, pues “la solución sólo puede hallarse por una vía nueva. En ese diagnóstico va implícita ya la que podríamos llamar “neutralidad” española frente a las ideas pugnales, neutralidad en un sentido espiritual...”<sup>4</sup>. Aquí el teórico burgalés, quizás sin ser demasiado consciente, reflejaba su inclinación por las teorías fascistas que parecía haber dejado atrás más por los silencios sobre ella que por un genuino arrepentimiento, poniéndolas al mismo nivel que las del liberalismo político. Ambas eran para él ideas equivocadas, concepciones las dos que habían provocado la crisis que Europa vivía en aquel momento. Por lo tanto, según esta lógica, la superación de la misma sólo podía pasar por el tipo de gobierno que se había instaurado en España, como concluye en su *Teoría y sistema de las formas políticas*:

Sólo una configuración política trasciende hoy del Estado moderno, allende el Estado liberal y el Estado totalitario: el Estado español. Es, en efecto, la única forma política contemporánea que ha transpuesto de veras el horizonte moderno de la neutralidad, inscribiéndose resueltamente en el horizonte cristiano. Desde la perspectiva española, el Estado totalitario aparece en su verdadera realidad como último eslabón en la andadura del Estado moderno. La actitud española entraña una nueva decisión metafísica, y por tanto, la posibilidad de un nuevo modo de coexistencia política, de una nueva teoría de lo político y de un derecho político

---

<sup>3</sup> REP, nº 11-12, septiembre-diciembre 1943, p. 521.

<sup>4</sup> CONDE, 1945: 91.

nuevo. Al esclarecimiento de esa posibilidad pretende servir modestamente este libro<sup>5</sup>.

El Instituto de Estudios Políticos al frente del cual se colocó el propio Conde, fue un ejemplo de esa coexistencia política, eso sí, bien restringida a las ideologías ultraconservadoras que integraban a las diferentes familias del franquismo, y que eran las únicas que podían expresarse en aquellos años. Franco, de hecho, hizo durante este tiempo gala de sus dotes de negociador calculador (como también haría Salazar, puesto que a ninguno de los dos les quedaba otra opción), dando entrada en sus gobiernos a integrantes de las diferentes ramas. En lo que se ha considerado como una muestra de terquedad que bien podría ser también de orgullo, el Caudillo jugó con la aplicación de políticas liberalizadoras durante toda la década de los 50, a la vez que daba entrada a falangistas en algunos ministerios y continuaba reprimiendo la población sospechosa de deslealtad al régimen. Desde mediados de la década de los cuarenta hasta finales de los 50 `podemos decir que el franquismo se sometió a una operación de maquillaje selectivo que dejaba ver orgullosamente alguna de las señas de su identidad que habían permitido también unir a las derechas años atrás, y que mantenían al jefe del Estado siquiera simbólicamente, como señaló el historiador Fernando Rosas respecto a Salazar:

Tomando no seu conjunto, pode dizer-se que, desde Maio de 1944, o caminho apontado se resume a isto: ainda que tendo de fazer algumas concessões ao ambiente democrático do fim da guerra, nada de essencial na natureza política do regime havia de mudar, salvo uma mais adequada concretização e desenvolvimento dos seus princípios fundadores<sup>6</sup>.

Para dar voz en el entorno académico a estas concesiones, se configuró el Instituto de Estudios Políticos como lo que hoy llamaríamos el *think-tank* del franquismo. Cuando Conde se puso al frente del mismo se dio entrada paulatinamente a partir de 1950 a falangistas abiertamente políticos, a la vez que se permitieron las aportaciones de figuras ajenas al Movimiento como Manuel García Pelayo o Felipe González Vicén<sup>7</sup>, o a católicos como López Aranguren. La revista fue desplazando entonces el foco desde la situación española hasta la europea e internacional en su conjunto, como parte, al parecer, de una estrategia de aproximación a los vecinos del norte que como sabemos se intensificaría según fuera pasando la década. Aquí la vuelta a los orígenes católicos del Viejo Continente

---

<sup>5</sup> CONDE, 1944: 205-206.

<sup>6</sup> ROSAS, 2012: 224.

<sup>7</sup> SESMA LANDRIN, 2010: 89.

llegaría a ser uno de los argumentos más repetitivos ante la evidencia de que el nuevo conflicto consolidaba el régimen franquista en la órbita occidental. El pluralismo de los colaboradores y la proyección internacional del proyecto corroboraba la “profesionalización” de la revista, que ahora incluía secciones como “El ayer, el hoy y el mañana internacionales”, o la colaboración esporádica de académicos extranjeros, entre los que se incluía el recién excarcelado Carl Schmitt.

Luís Díez del Corral sería uno de los intelectuales que más se implicaría en esta labor de homologación del franquismo en la comunidad internacional desde las páginas de la revista. Por ejemplo, en su artículo “Sobre la singularidad del destino histórico de Europa”, se preguntaba el porqué del “prodigioso desarrollo de la civilización y cultura europeas” que compara a la oriental de la que analiza sus conceptos principales como el *min*, el *tao* o el *nirvana* o el *karma*. Lógicamente este porqué es su base medieval, y más precisamente católica, en el que ya a estas alturas no se reniega totalmente del siglo XIX, sino que se incluye como uno de los logros de la religión católica por ejemplo en comparación con la islámica: la capacidad de secularizarse a sí misma, de sobrevivir de manera “soterrada”: “por ser tan alta la tensión y el potencial religiosos del cristianismo, por irradiar sus efectos fecundantes a todos los sectores de la vida, ha podido dar lugar —paradójicamente— a formas supersecularizadas de vida”<sup>8</sup>. Este texto retoma otro de mayores pretensiones, que fue publicado en el crucial año de 1953: “El rapto de Europa” donde posada la misma pregunta y argumentada la misma respuesta hace uso del mito helénico para alertar sobre la amenaza comunista que afectaba a toda la “Europa Occidental”, donde tan importante era recordar se encontraba España. Díez del Corral hace uso de la mitología clásica en su intento de justificar el nuevo discurso hegemónico a través de la consolidación de una nueva mitología:

En la penumbrosa situación en que el Occidente se encuentra es preciso aprender a palpar, como los ciegos, para descubrir el perfil y el volumen de los problemas que lo envuelven. Y luego, a ver, pero concretamente, palpando también con la mirada, pensando con imágenes, míticamente<sup>9</sup>.

Ese pensar míticamente permite, ciertamente, eludir las viejas alianzas y culpas de los años 30, así como la naturalización de una historia creada expresamente para consolidar la dictadura en los difíciles años de la autarquía. El comunismo como enemigo sirve estos

---

<sup>8</sup> REP, nº 86-87, marzo-junio 1956, p. 58.

<sup>9</sup> REP, nº 70, julio-agosto 1953, p. 44.



años para ocultar las rencillas y luchas de poder en el seno de la coalición franquista, recuperando el discurso de la unión nacional. En el plano institucional ya vimos que se ejemplificó esta actitud en la composición de los gobiernos de Franco a través de unos difíciles, pero cada vez más sólidos, equilibrios ideológicos. Los elementos falangistas no desaparecen del todo, mientras que gana terreno el discurso religioso. Uno de los productos culturales más característicos de esta época, el No-Do, nos ayudará a observar este proceso que adquiere con el paso de los años una dinámica gradual. La simbología fascista no desaparecerá de la cabecera del Noticiario, y se evidencia un intento de establecer un tiempo cíclico, de celebraciones del régimen que de paso ayuden a desprenderlo de los discursos más ideológicos. Un ejemplo de ello puede ser la primera noticia, “Escuela de Mandos”, del No-Do 883ª del 7 de diciembre de 1959, en la que se narra la restauración por la Sección Femenina del Palacio de Peñaranda del Duero, rebautizada como “Escuela de Mandos Ramiro Ledesma Ramos”, a cuya inauguración (bendición según el noticiario) asiste Franco, con el uniforme de FET, boina carlista incluida.

De esta manera, podemos ver cómo en estos años los cambios que se producen en la política del gobierno “son siempre pasos cortos, repletos de temores y reservas”<sup>10</sup>. Por un lado, Franco y su régimen hacían guiños simbólicos a las ideologías falangista o ultramontana que le habían ayudado a conquistar el poder, probablemente un poco para contentar a los elementos más conservadores y movilizados y otro poco para satisfacer el ego del general gallego. Por otro lado, se intentaba atraer el reconocimiento internacional poniendo en pie una campaña de relaciones públicas que afectaba a todos los aspectos propagandísticos del régimen: política de congresos<sup>11</sup>, “reforma” de la *Revista de Estudios Políticos* o la ofensiva cultural de las Bienales de Arte<sup>12</sup> que intentaron compensar los evidentes lazos culturales con la Alemania nazi o la Italia fascista<sup>13</sup>. En este sentido, sería interesante estudiar los paralelismos entre la política artística del franquismo y la aceptación a partir de estos años de ciertas vanguardias, siempre que no conectaran al proscrito Picasso, con la utilización del expresionismo abstracto como propaganda de guerra por parte de los servicios de inteligencia estadounidenses como brillantemente expuso Eva Cockcroft<sup>14</sup>. El catálogo de la exposición *Arte para después de una guerra* es un muy

---

<sup>10</sup> GARCÍA DELGADO, 1995: 40.

<sup>11</sup> MORENO JUSTE, 1995: 246.

<sup>12</sup> LLORENTE, 1995.

<sup>13</sup> ALTED, 2000: 222.

<sup>14</sup> COCKCROFT, 1974: 39-41.

interesante punto de partida para este posible estudio, que en todo caso no tenemos tiempo de abordar en este trabajo.

La reivindicación de la tradición como elemento democrático presente históricamente en la esencia hispánica será el discurso sobre el que se apoyan estas políticas pretendidamente aperturistas. Esa tradición era esencialmente católica, sobre la que se asentaba toda la historia del continente, y que España había conseguido mantener alta y orgullosa frente al derrumbe materialista que había terminado por provocar la guerra entre los países del continente. La idea de comunidad cristiana fue entonces enarbolada y defendida orgullosamente, llegando hasta el punto de erigirla en la base de una cierta legitimación democrática *sui géneris*. El propio Franco, ya en marzo de 1943, presentaba esta idea en un discurso en el que defendía que la participación ciudadana en la política era parte del alma castellana, y por tanto española, ya desde el siglo XII, cuando “con las primeras Cortes de Castilla comienza la participación del pueblo en las tareas del Estado”<sup>15</sup>. En el colmo de esta manipulación, Francisco Javier Conde llegaría a negar la legitimidad democrática de la República, a la que contrapondría la soberanía del pueblo entendida también de una manera particular:

... como a nadie se le oculta que el recurso a la Guerra Civil, como *ratio* extrema, no fue precisamente echar mano de un mecanismo constitucional para restablecer un orden subvertido en sus principios, la lógica de la construcción obliga a abandonar el concepto de caudillaje como dictadura comisoría y a interpretarlo como dictadura soberana, es decir, no sujeta al límite del tiempo, al enderezamiento de una situación excepcional o a la consecución de objetivos concretos. El caudillaje sería entonces dictadura revolucionaria apoyada en el poder constituyente del pueblo, cuya voluntad se manifestó en el recurso a las armas, es decir, al cesarismo. La legitimidad del caudillaje sería legitimidad democrática<sup>16</sup>.

Una idea parecida se defendería veintiséis años después en un libro de autor anónimo pero significativamente publicado por las Ediciones del Movimiento titulado *Desarrollo político. Estado, Movimiento y Sociedad*:

La historia de nuestra democracia —de factura liberal— ha sido la historia de nuestros desastres ¿Fue ella la que los motivó, o es porque fue incapaz de contener las roturas de nuestra decadencia? En cualquier caso, en su nombre se multiplicaron

---

<sup>15</sup> BARRACHINA, 1998: 140.

<sup>16</sup> CONDE, 1942b: 22.

las facciones, los cacicatos, las dependencias del extranjero, la inestabilidad política [...]

La evolución política española va hacia una democracia orgánica. Hemos repudiado los partidos políticos, que no tienen entre nosotros otra tradición que la de la lucha enconada por el poder y la representación de todas las discordias. Desde la Ley Orgánica del Estado, aprobada por el referéndum del último diciembre, pasando por la discusión en las Cortes de las otras leyes dimanantes de aquélla, estamos en el camino de elaborar los cauces, las bases de una democracia verdadera<sup>17</sup>.

Se introduce la idea de la incapacidad patria de vivir en una verdadera democracia o de negociar y discutir en el marco de un sistema parlamentario. Esta era una idea que casaba muy bien con la consolidación de una apatía política ciudadana, o de una resignación que vimos que el Estado cultivaba a través de los aparatos ideológicos: escuela, previsión social y cultura. El No-Do fue una de los principales escaparates de esta ideología sólo aparentemente desideologizada, que en realidad buscaba simplemente la desmovilización de una ciudadanía expuesta a el trauma colectivo de la posguerra y el aislamiento, así como a las privaciones materiales, abusos de poder y la generalización del mercado negro o estraperlo del que muchas familias dependían para sobrevivir y muchos otros con amistades en la Administración hacían importantes negocios, como se denunciaba en *Surcos*. La polémica que se creó en torno a la película y su final defección por la gesta imperial de *Alba de América* evidencian cómo la estrategia propagandística que se venía aplicando en la prensa y en la escuela española de la época era compartida por los encargados de la política cinematográfica del país<sup>18</sup>.

### 7.1. Por la desmovilización

Desde su aparición, el No-Do fue el instrumento de pacificación por excelencia de la dictadura franquista. Frente a su predecesor, el Noticiario Español, que había hecho de la guerra y los desfiles militares su argumento privilegiado, y que había servido, en coherencia con las primeras producciones documentales del DNC, como transmisor de confianza y ánimos a las tropas primero y a los vencedores de la guerra después, el noticiario dirigido entonces por Joaquín Soriano se había propuesto relajar las algaradas falangistas para calmar las inquietudes crecientes que surgían entre los demás elementos de la coalición franquista para lo que contó con la ayuda de Arias Salgado y Manuel Torres López. Los

---

<sup>17</sup> ANÓNIMO, 1968: 16-17.

<sup>18</sup> BARRACHINA 1998: 152.

tiempos eran también otros, y se necesitaba una retórica adaptada al momento histórico, bastante delicado, al que se enfrentaba la dictadura. Hacía falta demostrar que en el país reinaba la más absoluta tranquilidad y, en una transformación radical con el mensaje de su hermano mayor, que la guerra era algo ajeno ya a la nación española:

La fe en el heroísmo se mantiene a máximo tensión mientras la misión heroica se halla en trance de cumplimiento. Cumplida y acabada, rebasada la situación extraordinaria, la tensión decrece y el movimiento emocional de que la creencia se nutre deriva hacia el cauce de lo cotidiano<sup>19</sup>.

El nuevo Noticiero surgía con la intención de perdurar y de hacer perdurar al Gobierno que lo había constituido. Para ello estableció una retórica y un estilo que parecían buscar la descontextualización del espectador de la época. Sin reflejar la realidad cotidiana de los españoles, se estableció una cotidianidad característica de esta producción cinematográfica que pretendía poner el mundo al alcance de los españoles. Con un eslogan que prometía mantener a los espectadores informados de lo que ocurría en el globo, se fue construyendo desde ese embrionario sistema de limitada mitología en 1943 un lenguaje y un estilo que caracterizó el noticiero a lo largo de toda su andadura por las pantallas españolas<sup>20</sup>. Este lenguaje, tomado del engolado y barroco utilizado por los intelectuales falangistas del primer franquismo y presente en revistas y decretos, se distinguía en su profusión de adjetivos superlativos, en metáforas pretendidamente grandilocuentes. Escondía a su vez una vacuidad de contenidos que se adaptaban a la necesidad del Caudillo o del sistema dependiendo del momento. La desmovilización política incluso se llegó a presentar como elemento de consenso, lo que luego se llamaría el franquismo sociológico y que se utilizó incluso como elemento de legitimación de tintes democráticos:

El Gobierno como oratoria y paroxismo tiene su ámbito de acción propio entre los socialmente menores de edad, lo que le inclina muy fuertemente a mantenerlos siempre capitidisminuidos [...] Lo que en una sociedad desarrollada sustituye al entusiasmo colectivo es la tácita adhesión general o consenso. No es el simple asentimiento lógico a unas tesis; es una confianza y un apoyo. El consenso popular es relativamente silencioso, está muy lejos del aspaviento, la exhibición y la alharaca y, salvo en las coyunturas críticas, se manifiesta por omisión: el que calla otorga, y quien acata sostiene<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> CONDE, 1945: 127.

<sup>20</sup> ELLWOOD, 1987: 229.

<sup>21</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 155.

El silencio de la sociedad era lo que precisamente se pretendía lograr mediante el informativo. Para ello, la programación del mismo resultó ser uno de las estrategias más acabadas y eficaces. El Noticiario utilizaría una estructura similar durante los años en los que fue emitido, por el que noticias de variedades o deportes se intercalaban con otras de cierto peso político y recurrentes apariciones del Caudillo. La carga política se intentó acotar durante estos primeros años de exhibición a la guerra mundial, que de todas formas se pretendía mostrar de manera neutral. El foco se fue situando cada vez más en el frente oriental, y finalmente en la lucha contra el comunismo que, como vimos, adquirió un papel esencial en la programación. Ésta incluía de manera casi invariable “fiestas populares”, deportes, toros o concursos que junto a actuaciones de las organizaciones sociales falangistas (Sección Femenina, Frente de Juventudes y Sindicato), actos institucionales, inauguraciones o imágenes típicas del país formaban parte de la inmensa mayoría de la información que era presentada a los espectadores. Durante los primeros años, y al calor de la Segunda Guerra Mundial, ésta adquirió una importante presencia, evidenciando las iniciales inclinaciones del régimen, torpemente maquilladas de neutralidad. Analicemos por ejemplo el número 32<sup>a</sup>, del 9 de agosto de 1943.

Comienza con un reportaje sobre la feria de Santa Ana, “un festejo popular que goza de gran fama en Sevilla”. Imágenes de pruebas de natación y de verbenas se acompañan de música alegre y festiva. En el mismo tono comienza la música de la siguiente noticia sobre los campamentos de verano del Frente de Juventudes, con un contrapicado sobre un edificio desde donde en un balcón saludan alegres varios jóvenes. Según se nos cuenta en la noticia allí “se honran los principios de Falange”, y la bandera del Movimiento y la carlista se izan bajo la española a primera hora de la mañana. Acto seguido, se presenta una noticia de una carrera de ciclismo en París, y luego un partido de fútbol entre Dinamarca y Suecia, donde la reina de Dinamarca Alexandrine de Mecklenburg-Schwerin aparece saludando al público antes de mostrar las imágenes del partido.

No está de más recordar aquí que en ese momento el país se encontraba bajo la ocupación nazi, que estaba dejando de resultar modélica y empezaba a reprimir un incipiente movimiento de resistencia, represión que ya habían sufrido los miembros del Partido Comunista internados en el campo de concentración de Stutthof. La voluntad propagandística de esta noticia llega a su grado máximo de cinismo cuando muestra a la reina y a los daneses bien vestidos, sonrientes ante la victoria de su equipo. La sucede una noticia sobre los juegos florales en Valencia, un “maravilloso e inolvidable espectáculo” en el que se celebra folklore, en una muestra de ese regionalismo típico de las producciones

del noticiario. En otro giro internacional, la cámara nos sitúa ahora en Berlín donde asistiremos a la “magnífica exhibición gimnástica de las Juventudes Hitlerianas” antes de narrar bajo el título *La guerra en el Extremo Oriente* cómo “una división británica actúa en el frente de Birmania” mientras se acompaña de música militar alegre, imágenes de naturaleza, alguna descarga, y una muestra rápida de tropas y tanques.

Este número se cierra con un “Reportaje de guerra”, en el que Alemania y Rusia se enfrentan en el Mar Negro, y que muestran imágenes de la aviación alemana bombardeando. Es evidente el fracaso en el intento de mostrarse neutral en el desarrollo del conflicto mundial, y la dependencia de imágenes de la casa alemana UFA para rellenar el noticiario, hecho que será compensado por el creciente uso de reportajes cedidos por el noticiario de la Fox y de la United News. Para el franquismo, mostrar la guerra era también comparar la situación de las demás potencias con la paz y el orden que reinaba en el país. Poco importaba que esa paz fuera perturbada por los combates contra los maquis o por atentados como el ocurrido en Ponferrada en julio de 1949 en una visita del Caudillo a la central térmica de Compostilla que inauguraba entonces. Del acto tenemos constancia por la crónica de *ABC* y por el No-Do 344<sup>a</sup>, que bajo el epígrafe Industria dedica una noticia titulada “El Generalísimo inaugura una fábrica de celofán en Burgos y una central térmica en Ponferrada”. Del atentado sólo tenemos conocimiento gracias a fuentes periodísticas norteamericanas de la época<sup>22</sup>. El objetivo era mostrar una España en paz, en la que gracias al Caudillo y al Movimiento Nacional ya no quedaba rastro del peligro rojo. España era el primer país del mundo en haber luchado contra esa ideología y el primero en quedar libre de su funesta influencia. Cuando se hablaba de la lucha contra el comunismo, ésta se situaba siempre fuera de nuestras fronteras, multiplicándose peligrosamente por Birmania, el Congo o Cuba, en un intento de ir alejando cada vez más el espectro bélico de las fronteras del país.

Europa, bajo el manto de la religión cristiana que contaba con nuestro país como su defensor más contrastado, conseguiría expulsar el materialismo marxista si seguía el camino que había trazado la tradición. Además del No-Do, el cine de ficción también podía ayudar en esta estrategia, y para ello se creó desde el Ministerio de Información y Turismo a través de su delegación provincial, la Semana de Cine Religioso de Valladolid (en 1960 se le añadiría “y de valores humanos” al título) en la Semana Santa de 1956. En su primera celebración se proyectaron en el Teatro Calderón de la ciudad *Balarrasa, La guerra de Dios*,

---

<sup>22</sup> *iLeón*, 5-III-2015 [[http://www.ileon.com/actualidad/el\\_bierzo/049099/el-atentado-contra-franco-en-ponferrada-que-pudo-cambiar-la-historia-de-espana](http://www.ileon.com/actualidad/el_bierzo/049099/el-atentado-contra-franco-en-ponferrada-que-pudo-cambiar-la-historia-de-espana)].

*La mies es mucha, Cristo* (Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla, 1953), *El Judas* (Ignacio F. Iquino, 1952) y *Una cruz en el infierno* (José María Elorrieta, 1955). La crónica del corresponsal de ABC Francisco Álvaro no deja lugar a dudas de la intencionalidad del evento:

El cine puede cumplir una función nobilísima —de hecho ya la cumple en algunos aspectos— poniéndose al servicio de la religión. El arte, la literatura, la música supieron poner al servicio de Dios su inspiración y su ingenio, que ha quedado inmortalizado en nuestras catedrales e iglesias, en las tallas de nuestros imagineros, en los autos sacramentales. Castilla y España toda por boca de sus artistas acertó a plasmar en las páginas de su historia el sentido de los trascendentes por medio del Arte. ¿Por qué el “cine”, arte novísimo, mas de singular eficacia, no ha de elevarse hasta alcanzar la cima de lo religioso y tradicional que es lo verdaderamente entrañable en nosotros?

He aquí la finalidad —por muchos conceptos plausible— que se persigue con la inauguración de estas semanas de “cine” religioso cuya iniciativa en España corresponde a Valladolid que, una vez más, desea ser la primera en la vanguardia de las grandes conquistas que el Arte —en todas sus manifestaciones— aspira a conseguir cada día<sup>23</sup>.

La Semana intentaba atraer, como haría en sucesivas ediciones, las películas religiosas auspiciadas desde el Vaticano, que en la década de los cincuenta comienza una verdadera campaña de proselitismo y propaganda católica en los países del arco mediterráneo ante la ola de laicismo y de relajación moral que se expandía desde las pantallas<sup>24</sup> y el ascenso notable de la influencia de los partidos comunistas italiano y francés. Como señala Pérez Bowie, este cine religioso pretende abrir un tercer tipo de producción alejada del libertino modelo hollywoodiense y del compromiso político del cine de vanguardia de las izquierdas europeas. En el albor de esta década se volvió a impulsar la Oficina Católica Internacional del Cine, fundada en 1928 pero prácticamente inactiva desde mediados de los años 30, para lo que se constituyeron premios de cine católico que, por ejemplo en 1953 ganaría la cinta de Rafael Gil *La guerra de Dios*. En ella podemos identificar el discurso anterior que combatiendo al comunismo ateo se alcanza la paz desde la inscripción misma que sucede al letrero de la compañía CIFESA, que junto a la productora de Vicente Escrivá, Aspa Films, realizaría varias películas de este género: “Al temple heroico de nuestras juventudes que lucharon por hacer posible la hermandad social de los hombres de

---

<sup>23</sup> ABC, 20-III-1956.

<sup>24</sup> PEREZ BOWIE, 2008: 85.

España, va dedicada esta película”. No acaban ahí los mensajes que confirman el giro desmovilizador. Tras los títulos de créditos que siguen a la dedicatoria anterior, una cita del Evangelio de San Mateo (cap. X, vers. 34) sobre la imagen de un cielo ligeramente nublado: “Yo no he venido a traer paz, sino espada”.

Como la gran mayoría de las películas que hemos analizado, las primeras secuencias trazan las líneas dogmáticas que se tratarán en el film. En este caso tras un plano exterior de la torre de una iglesia que culmina la música —compuesta por Joaquín Rodrigo, lo que da una idea de la ambición de esta obra— de los títulos, un plano general presenta una suntuosa sala de bóveda rebajada dispuesta en forma de seminario, con el clero al fondo y a la derecha de la imagen, y el público en la parte inferior (2:33). Un hombre continúa un discurso sobre el atril situado a la derecha de la imagen: “...es preciso que estas doctrinas vayan acompañadas de la indispensable *reforma social*. Porque cuanto más moralmente superior es un hombre, aún más debe parecerse a Jesucristo [...] ha venido haciendo creer a los (inaudible) que *la religión es el opio de los pueblos*. Pero *hay que demostrarles que no es verdad* que si la Iglesia consuela sus dolores y calma al pueblo, no es porque sea un narcótico, sino porque es madre que jamás quiere que sus hijos se despedacen entre sí...”

Queda ya desde este minuto 3:39 identificado la problemática a afrontar para la iglesia, y por extensión, para el/los protagonistas de la película: el comunismo que hace que “sus hijos se despedacen entre sí”. También identificado el padre Andrés (Claude Laydu), como gran orador (lo dice su madre a mitad del discurso que asiste emocionada), y admirado por sus compañeros seminaristas que le dedican una sonora ovación y efusivas felicitaciones cuando baja del atril tras recoger su diploma y camina hacia su madre que le exclama “¡sí, llegarás a arzobispo, estoy segura!”. La trama se desarrolla en el pueblo “imaginario” de Aldemoz, pero fácilmente localizable en la cuenca asturiana, donde es destinado el religioso, recibido por don César (José Marco Davó) y otros notables del pueblo que le presentan, en una cena, la problemática que tendrá que afrontar: “Hasta que empezamos a explotar la mina, se pagaban aquí *jornales de hambre* y no hubo protesta alguna”, dice el terrateniente mientras se detiene para comer un trozo de queso. “Ahora, cuanto más se les da, más quieren. Ellos entienden que deberían ser dueños de todo”. “Mal asunto —añade el doctor (José Sepúlveda)— Yo pienso, padre, que nacen ya odiando a quien les paga”.

El mensaje corporativista surge aquí de nuevo, como a lo largo de toda la película, como solución a las tensiones sociales; un corporativismo católico que queda resumido en la



respuesta del nuevo párroco: “Tal vez no sea imposible ganar. Es bien sencillo: la habilidad está en hacerles creer que se les quiere”. Primer plano de don César asintiendo mientras escucha atentamente antes de volver al primer plano del padre Andrés; “Y para esto, lo mejor es quererles de verdad”. La cámara vuelve al anfitrión que cambia su expresión y responde escéptico: “como frase, no deja de ser buena. Pero... espere a confirmarla aquí” (9:51). La buena voluntad de los creyentes, guiada por la buena obra de un guía espiritual dedicado, será la solución a la agitación social y a los rencores creados por el comunismo. Las buenas relaciones entre trabajadores y patronos quedan envenenadas desde entonces, y estos últimos aunque en el filme parecen tener culpa en el mantenimiento de la tensión de clase, aparecen sutilmente como víctimas del pecado que supone la aparición de los movimientos sociales que sin aparente razón, según el guión de la película, también condenan la acción de la Iglesia. Como confirma el monaguillo al recién llegado padre: “Es que por aquí suelen echar las culpas al cura, es costumbre” (14:43).

El veneno de la confrontación política afecta a todas las relaciones sociales. En el filme, unas pocas mujeres asisten a la misa mientras los hombres beben en la taberna. Los niños tampoco asisten porque están jugando al fútbol, e incluso a la relación entre ellos emerge de nuevo el odio de clase: el hijo de don César es excluido de los juegos por el resto de niños que lo tienen prohibido de boca de sus padres. El elemento catalizador será el padre Andrés, pero también, y en este reflejo del mundo de los adultos en la infancia, del monaguillo que es el único que se decide a hablar con él. El enfrentamiento hacia la mitad de la película (41: 06) parece irresoluble y con una sorprendente carga política, cuando los mineros le explican al cura las artimañas de don César para ahorrarse costos: la certificación de muertes fuera de la mina para no pagar la indemnización, el riesgo de ser despedidos si se casan con sus compañeras, pues “la mina sólo quiere hombres solteros para ahorrarse las cargas familiares...” El cura es desafiado por Martín (Francisco Rabal) a casarlos y confrontar la ley de don César. En este punto la trama se mueve en un terreno algo espinoso, pues pareciera a tenor de esta secuencia que los mineros se encuentran indefensos ante la imposición arbitraria de la ley por parte del patrón o de la connivencia de la autoridad con esta injusticia. De hecho, la trama política no hace sino acentuarse ante la muerte de un nuevo minero en la secuencia siguiente, y que gracias a la intervención del párroco queda certificada por el deshonesto médico como accidente de trabajo.

Es buscando que el mensaje no sea malinterpretado ni por el espectador ni por las autoridades censoras (y financiadoras) como debemos entender la advertencia que el tesorero le hace a don César, pues “la gente conoce sus derechos y ahora cuentan con

alguien que puede remover todo esto. No se debe jugar con las leyes...” (45:32). El cuidado se extiende al vocabulario usado por los trabajadores cuando amenazan con un “plante” general de no ser readmitido uno de sus compañeros, que conscientes de la justeza del Estado afirman, una vez ya encerrados en la mina, que “Hay que aguantar hasta el fin. *Cuando se sepa que estamos aquí enviarán una inspección* y entonces les va a ser difícil tapar muchas cosas” (57:24). De todas formas, la no declarada huelga no puede quedar impune, como bien vuelve a recordar el tesorero: “Si esto, como es lógico, trasciende, ellos tendrán su sanción. ¿Cree que nosotros saldremos bien librados?” (59:33).

Como es lógico, la cinta concluye con patrón y obreros reconciliados gracias a la constante labor del párroco, que como en *Balarrasa, Cerca de la ciudad* o *Misión blanca* enseña, a través de su esfuerzo y comprensión ejemplares, a olvidar rencillas personales por el bien de una comunidad que de todas formas resta inalterable en el tiempo. En este sentido, se aprecia el anacronismo y el carácter casi mitológico de la película, que al ser situada la acción en un pueblo imaginario y prescindiendo de referentes temporales, nos invita a pensar que es un relato esencial de la condición humana. Se ignora las posibles mejoras en las condiciones de trabajo, la más que probable competencia entre empresas, en este caso mineras, o la posibilidad de ascensión (o descenso) social de los personajes. Estamos ante un relato arquetípico de raigambre conservadora, donde el reclamo de condiciones dignas de trabajo no puede sino llevar al enfrentamiento. Es necesaria la intervención de un emisario del Señor para restablecer la armonía primigenia que ha colocado a los hombres en su determinado eslabón del orden social. La acción desencadenante es el rescate de los hijos de don César y Martín que provoca un derrumbe en la mina, ya con los niños fuera, que deja a los dos hombres, el cura y otros dos obreros encerrados en la misma. Al ser rescatados ambos ponen en perspectiva sus diferencias y deciden darse la mano como símbolo de la reconciliación entre patrón y obrero (87:08). Pero el mérito de esta pacificación, no lo olvidemos, es de la divinidad, como nos lo recuerda el padre Andrés al volver a casa con su madre: “Ha sido una prueba muy dura pero no será inútil. Dios ha hablado y creo que le han entendido. Ahora sólo hay que esperar” (87:53). El orden social, por supuesto, también necesita de la reconciliación de los mineros con la Iglesia, que de nuevo vuelve a personalizar el personaje de Martín como portavoz de “todos los de la mina (que) harían lo que usted (el cura) mandase” (90:01). Y es que el cura, como queda de manifiesto al final del filme, cuando se reúne con el obispo, ha sido capaz de llevar a la práctica la teoría con la que abría la película: que no sólo la religión no es el opio del pueblo, sino que es la única capaz de garantizar la paz social que nunca debió romperse.

Un año antes se estrenaba una película muy similar, tanto por su argumento como por su carga moral. Se trataba de *Cerca de la ciudad* (Luis Lucia, 1952), también merecedora de la mención de Interés Nacional y que narra la historia de un cura, el padre José, interpretado por Adolfo Marsillach, que es enviado a un suburbio de Madrid a ayudar al enfermo párroco que muere justo antes de su llegada. No es la tensión social la que se encarga de combatir el religioso en este filme, sino la miseria también descontextualizada, por la ausencia de referencias temporales como en el filme anterior —y que de todas formas tampoco son muy explícitas— y por la presentación de los cinturones de miseria como “ese foso que ciñe todas las capitales del mundo” (6:24). La dureza del tema que se trata parece querer entroncarse con el cine italiano de posguerra siguiendo un itinerario católico como demandara en su día García Escudero, o como se diría desde el prólogo de la misma película “volviendo a fundar el neorrealismo”. Una refundación que elimine toda posible crítica política y descontextualice la miseria. Para ello se usa el recurso de la generalización que hemos advertido, y también el elemento cómico que salpica la trama de la mano del capellán interpretado por Pepe Isbert (Ramón), y en el mencionado prólogo por el supuesto cámara de la cinta, Antonio Ozores en su segunda aparición en las pantallas españolas y en cuyo personaje se integra ya el humor machista, como al seguir con la cámara a una chica que según sus propias palabras “está bastante potable”.

Las apariciones y comentarios de Isbert son más bien apelaciones a la sabiduría popular que están íntimamente ligados a su personaje a lo largo de casi toda su carrera cinematográfica. Una de las escenas más significativas (22:14), al menos en lo que a la legitimación de la dictadura concierne, es la visita que hacen a un niño enfermo. Es el hermano pequeño de un granuja de buen corazón que ya se nos ha presentado al principio de la película. El niño padece de la pierna, algo que al capellán le parece normal, pues son los hijos los que pagan “las culpas del padre borracho o el abuelo mujeriego”. Acto seguido, el cura, afectado, dice acariciando al niño: “Nunca imaginé que criaturas humanas pudieran vivir así ¡Hay que acabar con esto! [...] Iré a Madrid, hablaré con quien sea”. Y es aquí donde el discurso del capellán apela al sentido común del religioso: “Creerán que exagera...”, contesta Ramón, que continúa: “... y le saldrán dando la excusa universal de que el gobierno tiene la culpa y ellos seguirán allí y el suburbio seguirá aquí”. No sabemos muy bien quiénes son ellos, pero en todo caso no es el Gobierno, del que queda claro que no tienen ninguna culpa de la situación. El padre José, muy agitado, exclama entonces: “¡Yo les meteré la verdad por los ojos, iré a los periódicos, haré que se publiquen fotografías!” Entonces el ayudante le señala el peligro que eso conlleva: “Para que se aprovechen los de fuera y digan

que España no es más... que esto”, dice señalando la triste habitación. Es entonces que José inclina resignado la cabeza y dice: “Si, es verdad. Ahora me doy cuenta lo que tengo por delante. Cualquiera le habla de paz y caridad a estas gentes, que nunca han sentido lo que es eso”.

Con un mensaje pretendidamente político como el que acabamos de ver, se le presenta al espectador el valor de eclesiásticos como el padre José como única solución a los males de la sociedad. El Estado queda explícitamente excusado y liberado de su responsabilidad ante estos ciudadanos, que en todo caso existen en todas las grandes ciudades, y cuya salvación queda en manos de la caridad de sus conciudadanos. Es de esta manera como se cierra la película, mediante la colaboración ciudadana que permite a los niños pobres del suburbio tener un hospicio y comida para sobrevivir, “todo gracias a la caridad cristiana de nuestro Madrid” (73:51), se dice en un momento del filme. La religión, por tanto, se vuelve a presentar como la solución a las dificultades económicas y a la falta de recursos e infraestructuras que sufre el pueblo español. Al final del filme, incluso, se presenta como la única posible salvación para el padre del niño enfermo y sus hermanos, un antiguo republicano salido de la cárcel, y que confiesa a sus hijos, a los que sólo puede ver de manera apresurada y casi furtiva, que “el padre José ha sabido hacer de padre mucho mejor que el vuestro” (77:30). Su compromiso político es en última instancia el que ha arrojado a su familia a la miseria, y es por ello que siente culpa y dolor. Hacia el final del filme se reúne con otros hombres en la taberna, y deciden ir a la misa del gallo. De esta manera, hasta el antiguo republicano entra en la iglesia. En este momento se acompaña la imagen de una música coral de niños cantando a modo de apoteosis, y el hombre se arrodilla santiguándose y reuniéndose con sus hijos, restableciendo el orden y, suponemos, volviendo a tomar el papel de cabeza de familia.

Vemos pues las similitudes con el proyecto de Vicente Escrivá, quien con *Balarrasa* puso la primera piedra del edificio que pretendía construir a partir de películas religiosas donde la familia tradicional se exaltaba como uno de los valores principales de la sociedad española, y que tuvo en *Murió hace quince años* su obra más importante y reconocida. Aquí la familia, como representación de la comunidad se contraponía a la figura solitaria de Diego, quien tenía en su compromiso político con el comunismo su único acompañamiento. Esta idea se irá repitiendo de diferentes formas según la sociedad tradicional del franquismo se vaya enfrentando a los desafíos que la apertura económica le iba planteando, y por ejemplo será rescatada en *Un ángel pasó por Brooklyn* (Ladislao Vajda, 1957), donde un abogado, también amargado, solitario y sin escrúpulos, sirve de contraposición a la alegre

familia napolitana que vive en la barriada neoyorkina preocupada por los apuros económicos pero feliz en su vida en comunidad.

Nos metemos entonces ya de lleno en las nuevas comedias de finales de los 50 y la década de los 60, que en cierta medida tomaron el relevo del peso ideológico en la cinematografía popular franquista. Éstas contaban ya con un modelo consolidado en las comedias populares de los años republicanos que tanto éxito tuvieron durante los años de guerra también, y que se habían llevado el favor del público. También servían “para legitimar el statu quo” y reforzar el “proyecto populista”<sup>25</sup>, tras una década en la que el cine histórico y el religioso habían sido dos de los instrumentos de propaganda “dura” más valorados por los responsables de cinematografía del régimen, particularmente Arias Salgado y Luis Ortiz Muñoz. Las comedias ofrecían la posibilidad de realizar productos culturales de inspiración conservadora con un éxito de taquilla raramente alcanzado por las películas generalmente premiadas con la etiqueta de “Interés General”. *Historias de la Radio* (Sáenz de Heredia, 1955) y *Un ángel pasó por Brooklyn* fueron las pioneras en este aspecto, retomando el éxito de *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1953), cuya carga política imaginamos pasó desapercibida a la hora de obsequiarla con la máxima categoría.

## 7.2. El revisionismo histórico

La necesidad de comparar y homologar la dictadura a los sistemas democráticos surgidos del fin de la Segunda Guerra Mundial llevaron al franquismo a inventar fórmulas jurídicas que suavizasen la realidad de su sistema político ante los ojos de EEUU y los organismos internacionales de los que se quería formar parte. Se buscaron, por tanto, fuentes de legitimidad de la dictadura en la historia “privilegiada” para el franquismo, esto es, las épocas medieval y moderna. Desde la *Revista de Estudios Políticos* se hizo un intenso esfuerzo por actualizar la tradición jurídica medieval y presentarla como base de la ordenación política europea. De esta manera, Franco, homologado con los reyes medievales, era, mediante una inverosímil carambola jurídica, equiparable a su vez a los líderes democráticos de los vecinos del norte:

Cuando se contemple la evolución política del Estado español desde 1936 con suficiente distancia, cosa que hoy no es posible, pienso que el hilo conductor más seguro para interpretarla y exponerla va a ser el de la progresiva racionalización

---

<sup>25</sup> TRIANA-TORIBIO, 2003: 43.

de los poderes del Jefe del Estado, entendiendo por racionalización el establecimiento de unas condiciones regulares para su ejercicio<sup>26</sup>.

Para éste autor, por ejemplo, la dictadura del General Franco se había ido convirtiendo en una “dictadura constituyente”, una fórmula jurídica exclusiva de nuestro país basada en la tradición propia, en su condición de “precoz fundadora del Estado moderno y constructora de un imperio mundial derrumbado en el umbral de la técnica”, que le había conducido a las guerras civiles que poblaban nuestros siglos XIX y XX. Es, por tanto, el declive de nuestro Imperio los que hizo desembocar a España en la Guerra Civil, y por tanto, no podía surgir otro gobierno de ella que aquel que estuviera basado en el derecho medieval. Esto justificaba que la dictadura hispánica fuera no una “dictadura de crisis o comisoría, sino una dictadura soberana, en la que se acumulan el Poder legislativo y el Poder constituyente”:

Como los Reyes medievales, el Caudillo actúa en tres contextos: Tribunales, Gobierno y Cortes. Triple situación, pues, comparable a la que queda reflejada en las tres clásicas fórmulas inglesas: *King in Court*, *King in Council* y *King in Parliament* [...] La dictadura constituyente y de desarrollo fundada en 1936 va poco a poco elaborando unas condiciones de vida social y política que han de hacerla, a la postre, innecesaria, al modo como los Reyes guerreros de la Edad Media solían ir edificando un lujoso palacio civil al flanco del austero castillo militar<sup>27</sup>.

Al flanco del cine de cruzada se fue también edificando el cine histórico. Fue su lógica continuación en el proceso de legitimación del régimen y en su actualización a la situación internacional. El recurso a la esencia católica de España debía también justificarse y es por ello que junto a este género el cine religioso copó las pantallas de la época. El franquismo había presentado la historia de España como un proceso que había comenzado con Recaredo, fundador de la raza, pues siguiendo la estela de Maeztu el periodo anterior carece de importancia<sup>28</sup>. Lo importante era la historia del Imperio y el relato conservador de la guerra de Independencia, como, además de las películas, se desprendía de los manuales escolares. Para ello, los intelectuales orgánicos del régimen desarrollaron unos mitos en los que fundar el régimen que tuvieron su origen mucho antes de la Guerra Civil y la República<sup>29</sup>. Se anclan en la tradición conservadora decimonónica que estos intelectuales

---

<sup>26</sup> FERNÁNDEZ-CARVAJAL, 1967: 57.

<sup>27</sup> FERNÁNDEZ-CARVAJAL, 1967: 63-65.

<sup>28</sup> VALS, 2000: 237.

<sup>29</sup> BARRACHINA, 1998: 19.

adaptaron a las circunstancias actuales, haciéndolo más efectivo. El cine, como la escuela, sería el encargado de difundir esos mitos, como reinterpretaciones de la historia de España necesitada de una actualización.

El mito es eficaz, pues explica el mundo de una manera sencilla y asequible, crea comunidad y transmite una experiencia cercana a la religiosidad<sup>30</sup>, y todos esos elementos también están presentes en la experiencia cinematográfica. Decir que el cine es un creador de mitos en estas fechas es señalar lo obvio, como también resulta evidente a estas alturas de la investigación que el régimen utilizó la industria fílmica para difundir los suyos propios. Interesa fijarse en cómo se introducen esos mitos en el cine, y aquí la publicidad, cartelera y utilización del *star-system* son unos elementos muy a tener en cuenta<sup>31</sup>. Ya dentro de la sala, el argumento es la manera más evidente de hacerlo, pero a ello contribuye también la banda sonora de las películas, pues como señala Laura Miranda:

La música tiene una función emotiva e imbuje al espectador de la pérdida, la ausencia, la vuelta al pasado como marco temporal preferible y deseable, donde la calma se aprecia en el recuerdo. La música canaliza estos sentimientos y, a la par, enlaza con la idea del régimen de recuperar y glorificar el pasado español, la idea de “imperio” que subyace tras esta nostalgia. No es extraño que en el cine *de cruzada* la vuelta al pasado a través de la música esté tan presente: lo que es más, es la tónica general<sup>32</sup>.

La evolución del cine de cruzada al histórico, en este sentido, es parte de la propia estructura de la industria española, donde productoras y directores curtidos en un tipo de cine se volcaron profusamente en el cultivo de su sucesor, y también por las propias características del género. Al tomar el cine de cruzada la estructura melodramática, opina también Marsha Kinder, se privilegiaba la familia como el primer eslabón donde la ideología podía ser ocultada o naturalizada. Sólo en España el melodrama fascista al estilo italiano o alemán fue siendo desplazado hacia el nacionalismo y el *revival* del catolicismo tradicional. En este sentido, se traza un puente entre el cine de cruzada y el histórico por el hecho que el melodrama intentó revertir la desacralización que había debilitado el mito nacional. A ello le añade, como hemos señalado nosotros respecto al No-Do, la continuidad estética en ambos géneros, por el que “la cultivación del exceso o la gran escala, que es expresada no sólo a través del lenguaje hiperbólico, la mímica y el comportamiento de los personajes, sino

---

<sup>30</sup> ELIADE, 1965: 60-61.

<sup>31</sup> Recomendamos al respecto la tesis de COUTEL, 2014.

<sup>32</sup> MIRANDA, 2011: 168.

también a través de la extravagancia de la puesta en escena”<sup>33</sup>. Este género también pretendía ser el cine patrio que algunos falangistas demandaban desde *Primer Plano*, *Vértice* o *Escorial*. Era un cine de “liberación nacional”, que se había inaugurado con *Sin novedad en el Alcázar*, y que bebiendo de la imagen de la España presa de influencias e invasiones extranjeras del siglo XIX —sobre todo la francesa— alimentaba una xenofobia que propició la rebelión, el levantamiento de la España “independiente” bajo figuras heroicas, extraordinarias<sup>34</sup>.

Es precisamente lo que ocurre en *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) —titulado significativamente en inglés *The Siege*—, que de hecho inscribe los créditos del comienzo del filme sobre el monumento al sitio de Zaragoza y que se reconstruye durante los últimos 40 minutos del filme, arrancando con un discurso de Fernando Rey interpretando al General Palafox que se inscribe en la tradición de resistencia obstinada de Sagunto, Numancia, el Alcázar de Toledo, el Callao o Baler. Supone uno de los momentos más emotivos del filme, con el pueblo zaragozano al pie de la plaza jaleando al militar, éste inscribiendo la imagen de la virgen sobre la bandera y escuchando una jota cantada a viva voz: “Que no quiere ser francesa, la virgen del Pilar dice que no quiere ser francesa. Que quiere ser capitana de la tropa aragonesa”. La secuencia siguiente se inscribe en un decorado bastante pobre en el que se encuentran los oficiales franceses que ante la respuesta “que morirán todos antes de rendir Zaragoza”, responden confiados que lo mismo dijeron los austriacos en Mantua y acabaron entregándose en masa”. Pero los españoles, para la mitología nacional, no son comparables a los austriacos ni a ningún otro pueblo a este respecto. El pueblo español es bravío y contumaz como ninguno, como por otra parte sugería el aislamiento que sufría para la fecha en la que se estrenó la película. “Encuentra el tesón” para resistir en la religión, en la espiritualidad que se compara con la ausencia de valores de la sociedad materialista que entonces representaba Francia. Para ello, un moribundo Palafox, ante el enésimo emisario francés que le demanda la rendición, le lleva a la Basílica del Pilar de Zaragoza donde se agrupan una multitud de zaragozanos cantando y orando a la imagen de la Virgen del Pilar.

El discurso de estas películas, de evidentes tintes míticos, se pretende legitimar en muchos casos mediante rótulos que advierten de la veracidad de los hechos, como en *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), donde aparece un texto firmado por Félix de Llanos y Torriglia de la Real Academia de la Historia, que asegura que la película “ha cuidado

---

<sup>33</sup> KINDER, 1993: 72- 73.

<sup>34</sup> TRIANA-TORIBIO, 2003: 44-51.



de acercarse de tal modo a la verdad histórica que, por regla general es un leal reflejo de la realidad misma”. Aunque algunas veces también se reconoce, como en *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950), la voluntad de crear una mitología, a través de la habitual introducción con voz en off de sus películas. Con tomas, entre brumas, del monumento a los sitios de Zaragoza, el locutor nos avisa: “A los héroes gloriosos de la Independencia de España, dedicamos esta película que no pretende ser un exacto y detallado proceso histórico de la gesta inmortal de los sitios de Zaragoza, sino la glosa ferviente y exaltada del temple y el valor de sus hijos, de sus héroes y heroínas reunidos en la impar figura de Agustina de Aragón, símbolo del valor de la raza, y del espíritu insobornable de independencia de todos los españoles” (2:43). Lo que sí es auténtico, por tanto, es el heroísmo y su esencia inmune a las degeneraciones extranjeras.

La historia es concebida como un proceso histórico, en la mitología franquista presentada bajo un cariz milenarista, teleológico, con un recorrido que la lleva a la redención final que es la Guerra Civil y la “tierra prometida” que es el Estado franquista. De esta manera se entiende la introducción de motivos musicales pertenecientes al *Así habló Zaratustra* de Strauss, mezclados con los del himno nacional, en una evidente alusión a la aparición del hombre nuevo, o el superhombre nietzscheano, en los títulos de crédito de *Raza*<sup>35</sup>. Esta idea de predestinación gloriosa llega a su apogeo en las celebraciones de los XXV Años de Paz y en su representación cinematográfica en *Franco ese hombre* donde, como señala Berthier<sup>36</sup>, la historia de España y la de Franco confluyen en dos líneas discursivas a través de un montaje alterno que hace que el espectador las integre como una sola.

La *auctoritas* del Caudillo descansa en la identidad de destino del que acaudilla y de los acaudillados; es decir, en la identidad de destino del Caudillo y de España como nación históricamente calificada por una empresa universal singular<sup>37</sup>.

El advenimiento del franquismo, por tanto, se celebra como la consecución del proceso de renacimiento a partir de la catarsis de la pérdida de las últimas colonias, coincidente con la infancia del futuro Caudillo, del bautismo de fuego que fue la Guerra de Marruecos, y la última batalla gran batalla entre el bien y el mal.

---

<sup>35</sup> MIRANDA, 2011: 172.

<sup>36</sup> BERTHIER 1998: 110-111.

<sup>37</sup> CONDE, 1942b: 43.

La línea verdaderamente positiva de la historia hispánica la constituye el esfuerzo de generaciones y generaciones a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, “para recuperar el bien perdido sobre las vías que nos señalaba la tradición imperial y católica de los siglos XV al XVIII. Detrás de esta construcción filosófico-histórica está, aunque un tanto borroso, el esquema agustiniano de la lucha entre el bien y el mal. Siempre dos Españas en pugna, una buen ay otra mala, una luchando por ascender, otra por el descenso. El presente, la Guerra Civil, es como el momento supremo de integración y de síntesis. Se resume en él el esfuerzo anterior de muchas centurias y generaciones por ascender hacia lo alto y en él queda absorbido en síntesis histórica todo lo bueno y positivo del pasado. Con esto, los contendientes en lucha adquieren dimensión histórica universal y a la vez sentido trascendental. La guerra significa la revolución contra el esfuerzo negativo a lo largo de la historia española, la instauración de un orden nuevo. Es como el acto definitivo secular que comprende la historia entera de España. En el vocablo “revolución” se vierten, pues, todos los elementos patéticos y dramáticos que la han conferido los siglos XIX y XX, como acto supremo de liberación y de creación, pero impregnado de esencia católica<sup>38</sup>.

La historia estaría presente de manera continua en el discurso franquista, en los productos culturales y en los mismos preámbulos de multitud de leyes. La voluntad de transportar a los espectadores de cine a un tiempo mítico, alejado de la realidad cotidiana esconde la voluntad de negar la esencia política de los mismos. La lucha de clases, las reclamaciones identitarias individuales y de grupo se pretenden sustituir por un *illud tempus*<sup>39</sup> de esplendor y ausente de conflicto, por una comunidad mítica existente sólo en la esfera de la propaganda megalómana franquista. Se trata de un intento de construcción de un sustituto de la política, un discurso de justificación que dispense al sujeto de ser ciudadano, a la vez que un intento de esconder la represión<sup>40</sup>.

### 7.3. El folklore o las únicas Españas posibles

En este relato de la historia de España, la única nacionalidad susceptible de ser relatada era la española, con la cultura e historia castellana como única representación posible de la identidad española. El nacionalismo exclusivista no impedía que se celebraran las diferencias regionales de la piel de toro, siempre que no representaran una competencia con el centralismo franquista. Eran de hecho estas diferencias uno de los argumentos recurrentes de los discursos audiovisuales, imprescindible en el No-Do no pocas veces

---

<sup>38</sup> CONDE, 1945: 117-118.

<sup>39</sup> ELIADE, 1965: 60-61 y 96-98

<sup>40</sup> BARRACHINA, 1998: 221.

encuadradas en las actuaciones de los grupos de Coros y Danzas de la Sección Femenina o en fiestas populares despojadas de su posible carga política. Era también parte de la veta popular del discurso franquista, que en el cine de ficción aparece generalmente estereotipado y en contraste con un mundo burgués, con el que se complementa, de manera habitual a través del matrimonio de la folklórica con el comerciante. La parcela de lo popular aparece a la vez como más real y próxima a la vida de los espectadores.

Es también un elemento cómico que, siguiendo la estela de los éxitos de los años 30, como en *Morena Clara* se contraponen identidades regionales en su aspecto más estereotípico, y rara vez en su veta cultural. Juan de Orduña, como muchos otros después, también utilizará los estereotipos regionales para, por medio del humor, enfatizar la fraternidad entre las distintas regiones del país. En *Agustina de Aragón* (1950), por ejemplo, la rivalidad catalano-aragonesa sirve para aligerar la tensión de la trama tras el entierro del héroe y del conductor del carro tarraense de caballos donde viajaba en “tierra aragonesa”. “Ja està bé”, responde el catalán (18:06), chanzas culminadas con la misma respuesta que se repiten otras tres veces a lo largo de la trama (25:16) (72:22) (83:57) y que culmina con la muerte del catalán (representado por el actor zaragozano Fernando Sancho) en una escena que parece inspirada en las litografías de la Guerra Civil de Carlos Sáenz de Tejada [fig. 36 y 37]. Una música triste acompaña un plano general donde dentro de un gran soportal dos hombres traen al herido. A él se acerca su amigo aragonés: “¡Vamos catalán, que en cuatro días estás pegando tiros otra vez!”. “Ja està bé” contesta de nuevo antes de pedir besar la medalla de la Moreneta y también la de la Virgen del Pilar que cuelga del cuello de su compañero. Los españoles, por tanto, a pesar de sus diferencias superficiales, son ante todo cristianos que adoran la Virgen, la misma Virgen como recuerda a los dos personajes el párroco en su anterior aparición (83:57), y esa común devoción por la Virgen es la que los une tanto en vida como tras la muerte representada de manera bastante tosca en esta escena en la que la una gran pompa de sangre le explota en la boca al personaje catalán justo antes de morir (110:06). La escena culmina con una jota que canta la unión de Cataluña y Aragón que “son un mismo corazón”. Por cierto, la misma Agustina había nacido en Barcelona.

El ejemplo a seguir por realizadores como Orduña era el cine de Florián Rey, que si bien era criticado por la prensa especializada de la época, era también el cine más visto y preferido por el público. Rey fue el primero que con su *Aldea maldita* había colocado la historia de España en el tiempo mítico que tanto era apreciado por la propaganda franquista. Su mayor aportación a la estética fílmica franquista había sido precisamente

trazar una línea de continuidad entre las películas de antes y después del conflicto para entroncarlo con el rechazo a la modernidad estética<sup>41</sup>. Los ambientes recargados, las escenas campesinas y las “composiciones marcadas por constantes efectos de re encuadre” parecen querer mostrar una alternativa a las vanguardias artísticas, anclando la tradición española en el estilo renacentista español en el que la celebración de las costumbres y artes populares, evidentes y muy trabajados ya en la segunda versión de *La aldea maldita*, rescaten la visión romántico-imperial de los pueblos de España.

En este sentido, las películas de Rey supusieron además la continuación de la visión romántica del mundo gitano cultivada por Lorca, pero desprendida de toda conflictividad política. Una xenofobia dulcificada por el tono de comedia nos muestra una sociedad poco trabajadora, habituada a la fiesta y el latrocinio, pero en el fondo tocados por el buen corazón que les otorga su profunda religiosidad. Un claro ejemplo de este tratamiento lo tenemos en la primera película premiada por el Sindicato del director Eusebio Fernández Ardavín, *Forja de Almas* (1943). Narra la historia del fundador de las escuelas Ave-María, Andrés Manjón, “una férrea voluntad de iluminado al servicio de Dios y de la Patria, sin dinero, sin propaganda, [que] pudo crear la escuela en que se forjan almas divinas con el más humilde barro humano”. El más humilde barro humano son los gitanos granadinos que viven en las cuevas de Sacro Monte y que nos son presentados a través de una engolada, exaltada y absurdamente adjetivada narración al más puro estilo No-Do-falangista, un “Fondo poético de Luis Fernández Ardavín” como rezan los títulos iniciales, combinados con vistas desde la Alhambra. Planos de la ciudad y su paisaje, de la vegetación y de los niños gitanos semidesnudos, los hombres con sus sombreros y sus burros y las mujeres estupendamente vestidas llevando agua a través de los caminos de arena del Albaicín, nos introducen en la historia del religioso que “contemplando la existencia dura de la raza gitana, agria y bravía sintió en su corazón la honda ternura” que le llevó a iniciar su labor pedagógica.

La primera secuencia actuada se abre con un plano entero de una gitana cosiendo frente a su marido al que le exhorta irónicamente: “no te fatigues más, descansa que te vas a poner malo”. Él, tumbado, brazos tras la nuca y sombrero cubriéndole la frente responde: “qué exigente eres, Anita, a lo mejor te crees tú que no trabajo porque no quiero”. Que vengan a buscarle si quieren. Luego, un *travelling* nos introduce en un espectáculo flamenco donde un grupo de mujeres danzan frente a unos turistas, animados por las guitarras de los

---

<sup>41</sup> BENET, 2012: 203-204.

hombres y las palmas de unos niños harapientos que, ojos abiertos y lengua fuera, se van convirtiendo a través de sus travesuras en el hilo narrativo que encadena con la aparición del clérigo, ya en la secuencia siguiente. Éste reparte limosnas a niños en la calle durante su camino en burro hacia la universidad donde imparte clases. A la vuelta, una pelea de piedras entre grupos de chicos y chicas que le alcanzan en la cabeza parece convencerle de su misión educativa. Piensa: “fundar unas escuelas donde tenga cabida toda la infancia abandonada, no sólo la de esta ciudad, sino la España entera ¡Haré nuevos católicos y mejores ciudadanos”, asegura ante un grupo de catedráticos, para “liberarles del mal ambiente que les rodea”.

Las diferencias culturales, el folklore, se introducían así en el discurso de la raza española, por el que hasta los desheredados que incluso hablan con otro acento son parte de la diversidad étnica de nuestro país. La unidad religiosa era el elemento integrador, social y geográficamente en la España grande que rezaban los lemas franquistas. En narrativas como la de *Forja de almas*, en la que los niños, como hemos visto, adquieren las costumbres militares para defender a la patria, la labor de evangelización sobre los pobres consiste también en hacerlos españoles. La cinta, probablemente una de las peores películas de todo este primer periodo, intenta ser en este sentido una muestra de la educación nacional-católica en una tierra en la que los niños sin recursos son retratados con un indisimulado espíritu de documental etnográfico racista, y en el que la labor del cura es mostrada a través de secuencias estereotípicas, forzados *flashbacks* y terribles actuaciones de sus personajes principales.

A mitad de la película, sin introducción previa, se fuerza una historia amorosa entre la maestra de la escuela, muy femenina por su puesto, granadina y con humilde tocado andaluz, y “un periodista ateo” (39:30), con sombrero, bigote y buenos modales. La manifiesta falta de originalidad hace calcar la escena de la ventana de *Morena Clara*, al parecer referente estético para este filme que cabría identificar como nacional-folklórico-católico y uno de los peores, o mejores para nuestra investigación, ejemplos de intencionalidad propagandística a través del cine de ficción. Esta historia sirve de paso para salvar una nueva alma por parte del cura, que al “tener el amor como enemigo, mal enemigo enfrenta” (32:26). El filme se cierra con un nuevo “poema”, entonado con solemnidad: “Muere el santo varón, como quien era, con una gran resignación cristiana. Y mientras el triste fondo de esa campana, dice que está llorando España entera. Y puesto él que dio a ella el alma en vida y en ella repartió su corazón, la España triunfadora no le olvida. ¡Gloria al ilustre don Andrés Manjón” (74:20).

Santaolalla ha presentado con evidente juicio el fuerte componente xenófobo que esta construcción de la alteridad opera en el cine cuando se trata de personajes de la etnia gitana. Si ya dijimos que la mujer gitana, rebelde y “con arte”, se sometía casi de manera sistemática al varón pudiente, es interesante también observar cómo, siendo su pueblo objetivo preferido de las fuerzas represivas del franquismo, abundan tantos filmes en los que se nos muestra una imagen romántica, ligeramente positiva, del mundo gitano. Siguiendo su argumento, bien podría deberse a la construcción de un “otro fetiche”, en clave psicoanalítica, por la que el sujeto es capaz de superar la inseguridad y el deseo que le inspiran en este caso la etnia gitana por desconocida, peligrosa y atractiva<sup>42</sup>. Se crea un arquetipo amable e inocente a la vez que ambiguo y pícaro, que parece beber, si quiera involuntariamente de la tradición mítica del *trickster* o embaucador que desobedece todas las reglas y normas de comportamiento<sup>43</sup>.

El cine de cariz folklórico, sin embargo, no sería tampoco el más apreciado por los responsables de la financiación pública de las cintas, y por ello serían pocos los filmes de tono popular premiados por las autoridades, que parece que estaban de acuerdo con el juicio de los críticos de cine sobre lo pernicioso de este tipo de películas para la imagen del país. Las referencias folklóricas pocas veces formaron parte del argumento principal, pero están presentes como gancho cómico en las distintas películas de la época. Las que sí resultaron premiadas, como *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947) o *Currito de la cruz* (Luis Lucia, 1949) a finales de los años cuarenta, resultaron de adaptaciones literarias que avalaban su calidad. Estas dos películas configuraron el tipo de papeles que se repetiría en los años siguientes y que tendría un importante impacto en la imagen que el franquismo exportó, voluntariamente o no, del estilo de vida popular del país. Las películas de toreros como *Tarde de Toros* (Ladislao Vadja, 1956) y la películas musicales del estilo de *Congreso en Sevilla* (Antonio Román, 1955) fueron configurando una cultura de la farándula que, apoyada por la prensa diaria y revistas de cine y femeninas, fueron creando esa España de “sevillanas y toreros” que de una manera reduccionista y un tanto contradictoria fueron abarcando la inmensa mayoría de la cultura popular española.

---

<sup>42</sup> SANTAOLALLA, 2005: 43

<sup>43</sup> La figura ha sido estudiada con profusión por la antropología cultural. Para ahondar en ella recomendamos el trabajo de Paul RADIN, *The Trickster. A Study in American Indian Mythology*, Nueva York, Schocken Books, 1972, que incluye el influyente artículo de Carl Gustav JUNG “On the Psychology of the Trickster Figure” dentro de su obra sobre los arquetipos y el trabajo al respecto de Karl KERENYI, “The Trickster in relation to Greek Mythology”.

Carmen Sevilla, Lola Flores o Sara Montiel y los Pepín Martín Vázquez o Manuel Benítez “el Cordobés” encarnaron los sueños de ascenso social de muchos españoles, que tenían en estas estrellas de la pantalla patria un modelo de éxito que contrastaba con el discurso de abnegación y trabajo que proclamaba el régimen. El cine servía para alimentar las ilusiones de la población ante estos milagros que por su contextualización en nuestro país y en una cultura popular continuamente presente en la prensa y las películas, se podían muy bien percibir como algo cercano y familiar a la vez que irrealizable para la mayoría. Lo contradictorio de este tipo de películas es que finalmente resultaban en la aculturación de los personajes principales, que en muchos casos abandonaban su extracción popular para terminar abrazando la cultura hábitos de las clases acomodadas.

#### **7.4. Celebración del estilo de vida burgués y aristocrático**

Los modelos cinematográficos de Hollywood sirvieron de ejemplo para la creación de un *star-system* ibérico, pero también para la aparición de un tipo de cine que adaptaba los géneros fílmicos más característicos y exitosos de la factoría californiana. La, obvia a estas alturas, preferencia del público por la comedia, melodramas o ficciones policíacas a poder ser de origen estadounidense fue derivando la creación patria hacia la adaptación de este tipo de cine a las condiciones políticas particulares de nuestro país. La asistencia del público femenino a las salas, al mismo tiempo, fue orientando la selección de géneros hacia las comedias de enredo y las películas históricas que intentaban adaptar los modelos de feminidad a la “moral española”. Estos intentos fueron reconocidos por los premios del Sindicato del Espectáculo de los años 1942 y 1943, en el caso de *Un marido a precio fijo* o el de *La casa de la lluvia*. Sin embargo, pronto se encontraron con la resistencia de amplios sectores de la Iglesia, así como de publicaciones afines a la Sección Femenina falangista, que comenzaban a intuir los peligros para el tipo de moral que querían imponer en la importación de modas extranjeras<sup>44</sup>. Pronto serían sustituidas en los galardones por los dramas históricos en los que las mujeres tenían un papel determinante como vimos, y que además contaban con la ventaja de educar en los mitos fundadores de la patria.

Al cine de cruzada que coparía los premios durante los años 1940-1943 le fue sustituyendo en la terna las comedias románticas y las adaptaciones literarias, además de las ya mencionadas cintas religiosas e históricas. En ellas, los ambientes burgueses que imaginamos resultaban del todo ajenos al público que acudía a las salas de proyección eran profusamente mostrados a través de lujosos interiores y atuendos de sus actrices

---

<sup>44</sup> RINCÓN, 2014: 93-95.

principalmente. El barroquismo de los interiores de las películas, digamos, de CIFESA por ejemplo, tenía su traducción en las imágenes documentales en las celebraciones religiosas que salpicaban el No-Do. A través de estas celebraciones se podía cultivar el espíritu contrarreformista, donde el pueblo se mostraba con todo su fervor cristiano, y donde “la religión es en realidad [...] una forma de arte popular, una expresión estética plena”<sup>45</sup>. Éstas, junto a las recepciones y noticias institucionales donde el Caudillo era asemejado a la tradición aristocrática, eran las parcelas donde estas exhibiciones de lujo eran permitidas ante el potencial revolucionario que estas muestras de opulencia podrían tener en la población. En las producciones de ficción, sin embargo, se presentaban de manera profusa, en particular a partir de 1943, cuando amainó el discurso anticapitalista de Falange, que los había identificado durante la guerra como refugio temporal del bando Republicano. Como bien señala Ainzane Rincón en su tesis, estos ambientes se relacionaban en el cine más político del primer franquismo con el cosmopolitismo, los bailes y las verbenas que tan asociados estaban a la versión del republicano alcohólico que notáramos más arriba<sup>46</sup>. Sin embargo, se aprecia en filmes como *Rojo y negro*, *Raza* o *Sin novedad en el Alcázar* [fig. 38] que esos edificios “no les pertenecen”; se nos muestran como personajes impostados sobre unos decorados que no se merecen y que muestran la degeneración a la que el país ha llegado siguiendo el célebre relato de Agustín de Foxá, *Madrid, de corte a checa*.

La política de concesión de premios y licencias que impulsó la adaptación de obras literarias, principalmente del siglo XIX, inundó las salas españolas de ambientes románticos, que si por un lado entroncaban bien con la concepción franquista de la cultura popular, por otro no podía dejar de celebrar las historias aristocráticas y de la burguesía urbana que inundaban los argumentos de la literatura decimonónica. En ellas, el lujo es presentado como un ensueño, como una ficción consciente heredera de las técnicas narrativas hollywoodienses que situaban la acción en un mundo que sólo podía existir en el cine, y que desde luego no resultaba extraño para la mayoría de la población de la España de posguerra. Varias productoras y directores supieron beneficiarse de este cambio en las preferencias estilísticas de los premios del Sindicato. Antonio Román, por ejemplo, se acomodó a la nueva situación adaptando obras de Wenceslao Fernández Flórez como *Intriga* (1942) y *La casa de la lluvia* (1943), como también harían Rafael Gil con *Huella de luz* (1943) o Sáenz de Heredia con *El destino se disculpa* (1945).

---

<sup>45</sup> RODRÍGUEZ TRANCHE y SÁNCHEZ-BIOSCA, 1993: 47.

<sup>46</sup> RINCÓN, 2014: 80-81.



Estas películas comparten con las “comedias de enredo”, o *screwball comedies* a la española, la interpelación al deseo de ascenso social de las espectadoras. Fanés realiza una interpretación freudiana de este tipo de obras al analizar la producción de CIFESA durante los años 1942 a 1945<sup>47</sup>. La necesidad de evasión y las dificultades de la realidad cotidiana, asegura, producían en el público de este tipo de filmes un desdoblamiento del yo que le permitía hacer más soportables los conflictos interiores. La explícita voluntad de evasión a la que se apela incide también en el placer escópico que produce la exhibición cinematográfica, y que en este cine es orientada hacia un tipo de público determinado: el femenino. Como brillantemente expuso Laura Mulvey, el cuerpo femenino en el cine clásico es, según este mismo mecanismo, esencialmente dispuesto para ser mirado, analizado, gozado visualmente<sup>48</sup>. Son las actrices sobre las que se proyecta el doble deseo de evasión y de promoción social, a través de la narrativa, pero también a través de la vestimenta, variada y espectacular como señala Labanyi a propósito del cine histórico<sup>49</sup>, que sin embargo no creemos en absoluto sirviera para difuminar las barreras entre clases sociales. Existe también, como ya ha sido señalado, una ilusión de liberalidad sexual permitida en estas cintas y que se encontraba a años luz de la realidad de las mujeres españolas<sup>50</sup>. Los interiores lujosos, los vestidos y las historias de amor consiguieron fidelizar a un público al que se inocularon imposibles deseos de ascenso social pero que también intentaban acercar esas clases holgadas a la mayoría de la población, humanizándolas y acercándolas a la mayoría de los espectadores.

Esto ya sería ensayado en una película como *Rojo y negro* por parte de un director que siempre dejó patente su influencia con la estética hollywoodiense. La fotogenia de Conchita Montenegro y su porte aristocrático permitían en la cinta la identificación con el espectador. así como reivindicar la esencia nobiliaria secuestrada por el gobierno republicano. Su ejemplo de lucha y abnegación en pos del ideal falangista eran también mostrado como aptitudes innatas a su condición social. La solidaridad que muestra ocultando a su compañero de partido ante las pesquisas de los milicianos, humaniza su papel y lo hace más cercano. Es una estrategia que se repite en varias películas en favor del reconocimiento del papel de las clases acomodadas. De manera un poco contradictoria, también se presenta a una decadente aristocracia, escasa de recursos como en *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), donde una familia gallega decide alquilar partes de su lujoso

---

<sup>47</sup> FANÉS, 1989: 218-219.

<sup>48</sup> MULVEY, 1975.

<sup>49</sup> LABANYI, 2004: 49.

<sup>50</sup> BENET, 2010: 233.

pazo a un hombre y a su sobrina para aliviar su situación financiera, que contrasta, de nuevo con el lujo de las vestimentas y los decorados con los que se muestra la morada. También se defiende su papel social siguiendo la retórica del corporativismo cristiano a través de la caridad, como ocurre en *Cerca de la ciudad*, donde la arisca y beata señora Casilda, siguiendo el ejemplo de la ciudadanía madrileña, lega su gran casa a la obra del cura y aparece limpiando el culo de uno de los niños del suburbio o, de una manera algo menos hábil, en *Eugenia de Montijo*, donde “la señora” reparte limosna junto a sus hijas (7:50), y donde el discurso religioso se refuerza por medio de la bendición que le dan los miserables en forma de agradecimiento.

Siguiendo los relatos decimonónicos, las adaptaciones de escritores “del régimen” como José María Pemán, resultaban buenas inversiones en busca de financiación a través de premios, como bien supo ver CIFESA. Pemán, por su formación y trayectoria, privilegió también los ambientes aristocráticos y las historias de “amor noble” en parte de su producción literaria de los cuarenta. El éxito de *El romance del fantasma* y *Doña Juanita* no pasó desapercibido para la productora valenciana, que realizaría una adaptación en 1944 bajo la dirección de Rafael Gil y que, como habían previsto, les supuso una concesión de “Interés Nacional”, así como un quinto premio del SNE. La historia comienza con la noticia en un periódico local de la pedida de mano del “conocido industrial de esta villa, don Serafín González” a la “bella sobrina Rosita [...] de nuestra distinguida amiga doña Juanita Izquierdo”, lo que nos pone en situación con respecto a la clase social que va a tratar la película. Acto seguido, un barrido sobre una larga mesa repleta de comida, platos y tazas de porcelana, copas y brillante cubertería, y decorada con flores naturales, precede la aparición de doña Juanita, mujer de avanzada edad, apoyada sobre un bastón y con vestido largo y gran broche blanco, que camina junto a una criada de aspecto bobalición y despreocupado. De ahí un *travelling* las acompaña a la sala contigua donde la colocación de las plantas cierra la conversación de las dos mujeres antes de que la anciana suba por una gran escalera en curva cerrando la secuencia. No podemos dejar de notar la importancia de estas secuencias iniciales para colocar al espectador en situación ante los personajes que van a aparecer a lo largo de la película, y que en este caso queda claro que se trata de una familia “de condición”.

Rosita es descubierta hablando con un joven en el suntuoso jardín de la familia, lo que lleva a doña Juanita, comprensiva, a contarle su propia historia de amor de juventud, puesto que Rosita “es muy joven todavía para comprenderlo”. La enseñanza que se desprende es que “con el amor no se puede jugar y menos esconderlo, porque entonces se

convierte en un fantasma que nos persigue toda la vida” (5:25). Un *flashback* nos lleva a los años de juventud de doña Juanita, protagonizado por la misma actriz que Rosita, Mary Delgado, en los que una visita de un circo francés la pone en contacto con Antonio Ruiz, quien dice estar empleado del circo como contable, también protagonizado por el mismo actor que el “pretendiente” de Rosita, Antonio Casal. La contraposición entre los mundos de Rosita y Antonio se vuelve el nudo de la película, en la que Antonio oculta su verdadero rol en el espectáculo circense. Muy significativo es el paseo que dan ambos acompañados por el padre de Juanita, el boticario don Laureano, tras asistir a los fuegos de artificio alrededor de la feria. Este último, ante el tumulto, reflexiona: “qué gentío y qué mezcla de clases, en mis tiempos el pueblo paseaba por la alameda baja y la gente de condición por la alameda alta ¡pero ahora todo es democracia y pisotones!” (31:10).

Dos mundos contrapuestos, el de doña Rosita y el del circo ambulante de Antonio Ruiz, se encuentran a través de una historia de amor que tendrá que resolver... el cura don Elpidio, al que Rosita pide consejo. Y que pasa por el circo para conocer al “señor Ruiz”, que complica aún más la trama pues el propio Antonio habla con el cura escondiendo su verdadera identidad y hablando en tercera persona del contable. Es por ello que Antonio decide visitarla en la noche, “a través de la reja”, donde es avistado por un vecino que hace correr el rumor de los noviazgos de Juanita. La vergüenza que Juanita y su padre puedan descubrir su verdadera ocupación cuando los Izquierdo van a asistir a la función de despedida le hace escribirle una carta donde asegura ser un fantasma. Un incendio en el circo provoca un importante revuelo y confusión, y preguntando por el “señor Ruiz”, padre e hija no consiguen localizarlo, pues nadie lo conoce en el circo. En realidad, el payaso muere en el incendio dando una extraña credibilidad a la figura del fantasma de Antonio Ruiz. Una historia de amor imposible termina siendo una historia fantástica que ablanda el corazón de doña Juanita, que decide aprobar el matrimonio de su sobrina con José Palacios. Eso sí, a pesar de ser el mismo actor, su procedencia social no se especifica en todo el filme, pero esta vez puede justificar la unión de ambos en detrimento del “industrial”.

Por si quedaba alguna duda, la película se cierra con una rectificación del periódico: “por una ligereza de nuestro cronista, se anunció equivocadamente el próximo enlace de la bellísima señorita Rosita Izquierdo con don Serafín González, cuando en realidad es el joven don José Palacios quien ha de llevarla al altar. Esta tarde se celebrará una fiesta en casa de doña Juanita Izquierdo para anunciar el acontecimiento a los familiares y amigos de los novios”. La fiesta, para terminar de cerrar el círculo, se realiza con orquesta, en un baile de “alta sociedad” en el salón de doña Juanita quien, con los ojos llorosos, ve en su sobrina y el

prometido su propia imagen de juventud. Es significativo de cómo la película estructura la realidad paralela donde se desarrolla la acción la frase con la que el novio cierra el filme y que parece despedir a los espectadores antes de la salida del cine: “pero, esto es un sueño, parece que voy a despertar a la realidad de un momento a otro”. Al fin y al cabo:

La ilusión funcionará más o menos bien según las condiciones culturales y sociales en las cuales se produzca. Por regla general, la ilusión será mucho más eficaz si se la busca en formas de imágenes socialmente admitidas, incluso deseables, es decir, cuando la finalidad de la ilusión está codificada socialmente<sup>51</sup>.

## **7.5. Xenofobia y autarquía**

Herederio de la situación de aislamiento y sensación de acoso internacional que tiene en las muestras multitudinarias de adhesión al Caudillo su reflejo más reconocible, durante estos años comienza a aparecer en el cine español un rechazo a lo extranjero ligado a una especie de síndrome de inferioridad respecto de las naciones europeas, alzando en particular a Francia y a Rusia como esenciales enemigas de la nación española. De la segunda ya hemos visto que era una consecuencia del anticomunismo visceral que también afectaba a la presentación del país galo en las pantallas. Sin embargo, en este último también se sitúan los vicios de la soberbia y una voluntad histórica de injerencia y conquista de la península. El sistema político parlamentario, ya vimos que ha sido no pocas veces objeto del desprecio de los intelectuales, escritores y directores más cercanos al franquismo.

La tradición de los afrancesados es tradición de anulamiento de nuestra personalidad histórica. Arranca de la Edad Media, con la reforma cluniacense. Tiende a la rotura de nuestra unidad de pueblo, envenenando el sentido nacional [...] El afrancesamiento viene a ser, por esencia, antiespañol [...] Los afrancesados, antes y después de 1808, eran los europeizantes y los antitradicionalistas, los que habían perdido la fe en España, los que hicieron posible aquel “Examen de los delitos de infidelidad a la Patria” en el que Reinoso recogía el espíritu de nuestra decadencia<sup>52</sup>.

Esta pérdida de la esencia patria en favor de una identidad extranjera está unida a la idea de raza hispana y aparece anclada en la visión maniquea que durante la Guerra Civil se quiso dar entre la España y la anti-España. Al igual que en el discurso del padre Manjón, el

---

<sup>51</sup> AUMONT, 2005: 103.

<sup>52</sup> BENEYTO, 1939: 85-86.

degenerado, o el “gen rojo” que indagó Antonio Vallejo-Nájera, “el adversario es considerado en el mejor de los casos como extranjerizante, o se le identifica descaradamente con la Unión Soviética, antítesis de todos los valores de la raza”<sup>53</sup>. No sólo la URSS, sino también los franceses o “de ideas francesas” o los judíos completarían el elenco de enemigos de la patria y degeneradores de la raza, como recordaba el Caudillo en el discurso de julio del 39 que reproducimos en el capítulo segundo. La labor de destrucción de la esencia cristiana es tanto más peligrosa cuando se disfraza de democratismo, por su eficacia propagandística a los ojos de la ideología franquista:

... Las Declaraciones de derechos que siguen a la Revolución Francesa. En el fondo, no son otra cosa sino la secularización del viejo derecho natural cristiano, pero, como principios secularizados, resultan capaces de destruir la vieja sociedad e incapaces de crear otra nueva. Si se mira a la trayectoria que han seguido estas Declaraciones y se toma como ejemplo alguna Constitución reciente, en seguida se advierte que los que pretendían ser principios absolutos se han convertido en relativos, dentro de un cuadro anárquico de valores. Basta poner los ojos en la Constitución republicana de 1931...<sup>54</sup>

Francia, como objetivo preferido de los ataques de patriotismo que inundan la cinematografía de posguerra, aparece como el enemigo extranjero hereditario, ávido de injerir de manera prepotente en la política de nuestro país igual que en los años de la Guerra de la Independencia con sus tropas invasoras, que con sus condenas en la ONU y la acogida de exiliados durante aquellos años. Voltaire o Napoleón, sirvieron entonces como quintaesencia de ese elemento extranjero y ateo contra el que se alzó la patria desde la insurrección de 1808 hasta el Alzamiento del 36. Las historias románticas serían un buen vehículo para difundir estas ideas, como ocurre en *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950), que pese a que cuenta la historia de una libertina condesa de Albornoz que tiene a su hijo en un internado para poder gozar de sus aventuras amorosas, consigue empatizar con el público, además de por su estilo de vida lujoso y la brillante actuación de Aurora Baurista, por su nacionalidad española a la que es contrapuesta la seductora y bella Monique, interpretada por Sara Montiel. La contraposición de la feminidad de ambos países queda patente también en *Eugenia de Montijo*, donde la princesa Matilde menosprecia a la protagonista española (Amparito Rivelles) de la que Luis Napoleón se ha enamorado, precisamente por las cualidades que celebraban arriba Conde y Beneyto: “Si Eugenia fuera francesa no diría

---

<sup>53</sup> GONZÁLEZ CALLEJA y LIMÓN NEVADO, 1988: 47.

<sup>54</sup> CONDE, 1945: 139.

nada. Pero estoy segura que nunca sentirá ni pensará como nosotros. Es una española de ideas absurdas de una devoción exagerada. Francia te lo reprochará”. Luis responde: “Francia es católica”, a lo que Matilde añade sentenciando: “Te dejarás dominar por la influencia de esa mujer excesivamente piadosa, y tú has prometido ser el soberano del progreso” (75:32).

En *Agustina de Aragón*, el emperador francés es el primer personaje de esa nacionalidad que aparece en la cinta, y es caracterizado nítidamente ya en esa escena. En un flashback que se inicia con una Agustina pensativa años después de la contienda junto a una bandera del emperador, resuenan las palabras recién pronunciadas por el general Palafox: “cuando Napoleón se creía dueño del mundo”, insinuando que fueron los españoles quienes acabaron con el Imperio. La imagen de la heroína, con velo negro, collar y pendientes ovalados, se funde con un plano general de una lujosa y espaciosa sala palaciega que rápidamente identificamos con los decorados de cartón piedra que tan famosos hicieron a nuestro director. En primerísimo plano aparece una gran mesa con un mapa desplegado. Napoleón, tras ella, está de espaldas a los ocho militares que le rodean, cuatro en cada mitad de la imagen; tras la mitad de la izquierda, un gran ventanal flanqueado por dos estandartes, en la derecha una enorme chimenea “art-decò” de motivos sincréticos y claramente anacrónicos. El emperador comienza su discurso avanzando hacia ellos y volviendo a la mesa: “... si Francia es dueña del estrecho, será dueña del mundo [...] Por eso quiero cerrar todos los caminos (a Inglaterra) ¡Ahora Portugal! He dispuesto que mi hermano José se siente en el trono de España”. Un *zoom* sobre su figura nos lo muestra hablando ya sobre el mapa y agitando la mano sobre él. Continúa: “El paso hacia Portugal será el pretexto de la ocupación”, Golpea la mesa y ordena a su edecán: “Tienes quince días para que José Bonaparte sea proclamado Rey de España”, señalando enfáticamente el mapa. Responde el general: “Haré cuanto esté en mi mano, pero no creo que los españoles acepten eso nunca”. Napoleón sigue mirando al mapa y contesta seguro de sí: “¡Bah! ¡Un pueblo comido de piojos y soberbia! Aún creo que me excedido en el plazo. No te preocupes, mis ejércitos cruzarán por España ¡Como en un paseo militar!”, mientras tira de un manotazo una jarra de cerveza sobre el mapa de la península. Primer plano del líquido derramándose sobre el mismo emperador, que sin embargo está mirando hacia la cámara, lo que significa que durante toda la escena, ellos lo estaban observando ¿boca abajo?

El espectador está aquí frente a la imagen que se le quiere dar del emperador francés, y por extensión de todos los que intentan conquistar militar, política o ideológicamente, la integridad del pueblo español. Para nuestros nacional-católicos éste

peligro era la Francia ilustrada que desde el siglo XVIII ha intentado sin descanso someter a nuestro país a su orden e ideas políticas. La belicosa actitud española que resiste al imperialismo francés la encarna Agustina en la primera escena que precede a los créditos: “¡No! ¡No venceréis! ¡No podréis vencernos nunca!”. Por lo tanto, en estos primeros seis minutos ya están planteados los dos arquetipos que dirigirán toda la trama: un pueblo guerrero, con orgullo y valor simbolizado en la figura de Agustina, y otro imperial y prepotente que comete el error en boca de Napoleón de subestimar la bravía ibérica, como bien conoce también el espectador antes de entrar a ver la película. La imagen del soldado francés tampoco puede ser positiva: mujeriego y también cruel, la película no escatima en escenas en las que aparecen masacrando a anónimos aragoneses. Los fusilamientos de 3 de mayo [sec. 7] preceden a los que se repetirán en el pueblo donde descansa Agustina (29:23). Uno de ellos incluso llega a violar a la heroína —véase el apartado correspondiente al machismo en la pantalla—, o al menos lo intenta antes que aparezca Juan el Bravo para defender su honor. “Así impone Napoleón su libertad a los que no queremos entenderla”, dice un campesino desplazado por la guerra (14:21). La perfidia del invasor francés es insinuada y explícita a lo largo de toda la película, como la decisión del general que comanda el sitio de bombardear el hospital (101:00) donde se refugian gran parte de las mujeres, y que, recordando a la escena del Alcázar toledano analizada al principio de este trabajo, da lugar a escenas de pánico pobremente interpretadas y montadas.

Francia por estos años simbolizaba el rechazo de la comunidad internacional al franquismo —por encima de la actitud contradictoria e interesada de Inglaterra—, además de constituir el refugio de gran parte de los exiliados y de algunos combatientes del maquis. De esta manera, fuera del cine histórico, también se criticaba la misma psicología gala, intrínsecamente malvada<sup>55</sup>, como en *El santuario no se rinde* (Arturo Ruiz Castillo, 1949), *Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951), *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1954), *Persecución en Madrid* (Enrique Gómez, 1952) *La patrulla* (Pedro Lazaga, 1954), *La encrucijada* (Alfonso Balcázar, 1960) o *Diálogos de la paz* (José María Font, 1965), por no hablar de las caricaturas del cine más popular como *Bombas para la paz* (Antonio Román, 1959), donde los bohemios de un café “existencialista” reniegan y se avergüenzan de su indumentaria y estilo de vida tras el efecto de la pócima que el científico español don Carlos había diseñado para esparcirla en la asamblea general de la ONU celebrada en París con el fin de lograr la paz mundial. Ocurre incluso que se identifica el espíritu francés con el de la masonería, que si bien era una obsesión personal del Caudillo y cuya presencia en la prensa

---

<sup>55</sup> HEREDERO, 1996: 144-145.

no era desdeñable<sup>56</sup>, pocas veces aparecía en las pantallas. Cuando lo hacía, por supuesto, era bajo un prisma negativo y asociado a la República o a personajes franceses: en *La casa del agua* es el tutor de Nina, el deshonesto Elías Morell (Nicolás D. Perchicot), quien realiza sesiones de hipnosis sobre la joven a partir de un triángulo dibujado en el suelo y un manual, *Los oráculos caldeos* (28:23), para alejarla de su prometido y enamorarla contra su voluntad.

La retórica antifrancesa tenía un importante objetivo en el descrédito de los exiliados españoles en el país. Así, se explotan lugares simbólicos como Toulouse, que van tomando protagonismo en las películas anticomunistas de los años 50 y 60, donde las tramas de espionaje necesitan de referentes conocidos para los espectadores a la hora de contextualizar la película. Ya vimos cómo en *Murió hace quince años* uno de los “subversivos” denunciados por el protagonista Diego era acusado de terrorista y de tener contactos con elementos de Toulouse, ligando ambos conceptos y haciendo fácil la identificación de los exiliados en la ciudad del sur de Francia como esa clase de anti-españoles que conspiraban para acabar con la esencia católica española y la paz que había conquistado el Caudillo. De la misma manera, en *La paz empieza nunca* el protagonista tiene que crearse una coartada para infiltrarse en los maquis con quienes pretende contactar entrando en prisión. Una vez allí, Dóriga, perteneciente a las partidas de Asturias, le servirá de contacto pero antes necesita ganarse su confianza. En el penal, el guerrillero parece liderar un pequeño grupo de comunistas y pide información a otro recluso sobre López, quien bajo el nombre de Rufino se hace pasar por un comprometido miembro del Partido Comunista (68:58). Los dos miembros del partido se encuentran en la carpintería de la prisión. Dóriga aparece de frente, en un plano americano, pasando por la serradora mecánica una tabla de madera; el otro se apoya en la máquina de espaldas y girada la cabeza hacia el primero. Solo podemos verle la cara: “Se llama Rufino García, pero le dicen el Rufo”. La cámara se va acercando: “Y es de los que envió el Partido desde Toulouse. Organizó todas las partidas del Levante, y le han cazado en Madrid”. Ya en un plano medio, Dóriga exclama: “¡Toulouse!”, y hace una mueca de aprobación con la boca. Su compañero continúa: “Ha dado mucha guerra en Levante, pero ahora me parece que se ha caído con todo el equipo. Le va a salir la barba aquí”. “Gracias”, responde el interesado jefe, haciendo de nuevo el mismo gesto.

---

<sup>56</sup> Recomendamos al respecto la tesis de DOMÍNGUEZ ARRIBAS, 2006 y su interesante análisis sobre las acusaciones de masonería como medio para desprestigiar enemigos políticos e ir ganando poder dentro de la administración franquista.



La credibilidad de su coartada le hace entablar conversación con Rufo en la siguiente escena, cuando le vuelve a preguntar por la ciudad francesa: “¿Has estado en Toulouse?”. “Resido allí”, responde. Dóriga continúa: “¿Cómo viven esos?” “¡Psé! Impacientes. Van tirando”. Suponemos que se trata de los “conspiradores” de Toulouse, pero al no hacerse ninguna precisión da la impresión que se trata de toda la población española allí exiliada. Hasta tres veces se repite el nombre de la ciudad en menos de un minuto y en dos secuencias consecutivas, lo que, intencionado o no, hace al espectador identificarla con el refugio de los españoles malintencionados que quieren atentar contra la patria y que, por tanto, tienen en el país galo su merecido refugio. De nuevo se hará referencia a los exiliados en Francia, de los que Rufo aparentemente forma parte ya en las montañas asturianas (89:01), sorprendentemente para señalar el desconocimiento de la lucha que los maquis realizan en el terreno. El jefe de la partida, Carazo, visita a un campesino que les invita a él y al infiltrado a un vaso de sidra en un plano de los tres hombres sentados: “¿Sabes, Mirín? Este compañero viene de Francia y quiere organizar aquí un ejército republicano con Estado Mayor y todo”, dice Carazo riendo. El campesino Mirín, sin embargo, se interesa por la opinión de Rufo: “Tú que vienes de Francia ¿cómo ves esto?”. Toulouse vuelve a aparecer en los últimos diez minutos de película, cuando se supone los maquis están comunicando con el “mando en el exilio” para concretar la entrega de armas cuando en realidad están hablando con la Policía española.

*La paz empieza nunca* pretendía seguir la estela que había inaugurado tímidamente *En un rincón de España* (Jerónimo Mihura, 1949), primera película que trató el tema del retorno de los exiliados y que retomaron *Rostro al mar* (Carlos Serrano de Osma, 1951) o *Cerca del cielo* (Mariano Pombo y Domingo Viladomat, 1951). Una aproximación significativa de cómo se trataba el tema esos años fue la de *Dos caminos* (Arturo Ruiz Castillo, 1953), aludiendo a los caminos que le quedaban a los vencidos: integrarse en la Nueva España o lanzarse a la lucha armada. La primera tiene la recompensa de la vida familiar, católica, y la segunda la impersonalidad, la soledad de la dedicación a una causa inhumana, deshonesto y decididamente antiespañola. *Torrepartida* (Lazaga, 1956), cinta en cambio no premiada por la Administración, busca el paralelismo con poco disimulo con la cinta de Ruiz Castillo<sup>57</sup>. En todo caso, por primera vez se incluye a los españoles exiliados en la comunidad nacional, discurso reapropiado por el franquismo a partir del abandono por parte del PCE de la lucha armada y la adopción de la estrategia de la reconciliación.

---

<sup>57</sup> Para un estudio completo de la representación de los maquis en la cinematografía franquista recomendamos el capítulo al respecto en HEREDERO, 1996: 121-128.

Veremos en el siguiente apartado de manera más detenida cómo se estructuran estos discursos a través de las ficciones cinematográficas, pero no queremos dejar de notar en este apartado que las actitudes xenófobas en los filmes no acaban, por supuesto con el fin del aislamiento internacional de nuestro país, y un ejemplo claro de ello es la adaptación que Pedro Masó haría del libro de Luis de Castresana, quién luego renegaría de la cinta. Hablamos de *El otro árbol de Guernica* (Pedro Lazaga, 1969), donde la crítica se dirige contra ciertas personas y actitudes del país de acogida, Bélgica. Allí, el amigo del protagonista, por ejemplo, le dice que sus padres están separados, lo que provoca el asombro y la condena por parte de Celaya. La maestra, de igual manera, se muestra intransigente con los niños españoles, pegándoles y tirándoles los enseres por el suelo (60:00).

Sin embargo, es en una lección en el instituto a propósito de la colonización española en la que el nacionalismo xenófobo latente en el filme surge con fuerza: el profesor en francés, subtítulo en castellano, dicta mientras señala un mapa de América Latina dibujado en la pizarra (83:56): “La conquista de América es una de las páginas más negras de la Historia. En aquella época los españoles degollaban a los indios por una onza de oro ¿Qué se puede esperar de un pueblo que ha hecho de los toros su fiesta nacional? Y ahora se matan entre ellos, y ¡menos mal que se matan entre ellos! Puesto que los españoles siempre han sido, son, y serán unos salvajes”, a lo que el protagonista no puede menos que gritar en castellano: “¡Eso es mentira, señor profesor!”. Él le dice que lo repita en francés, y tras ello se inicia una pelea con otro alumno que hace un gesto despectivo al decir “¡Espagnol!”. El espectador no puede sino sentir una profunda solidaridad con el niño que ante la amenaza de expulsión se escapa del colegio, no sin antes dejar escrito en una pizarra “¡Viva España!”.

Al exiliado español se le había extrañado de tal manera de su nacionalidad que las repuestas supuestamente conciliadoras como las dos anteriores o las respuestas a *Mourir à Madrid* señalan que las críticas se vierten contra “todos los españoles, rojos o azules”. De manera bastante más macabra se escenificaba en *La fiel infantería* esta reconciliación donde los cadáveres de ambos bandos aparecen diseminados y mezclados en el mismo campo de batalla. Con Dibildos como productor, García Serrano como guionista y Pedro Lazaga como director, la cinta de paso se garantizaba el pedigrí franquista. Otro ejemplo, también fronterizo en lo que a cambio económico se refiere, es *Tierra de todos* (Isasi-Isasmendi, 1961), que narra la historia de dos soldados de bandos distintos que se resguardan de una tormenta en la que van dejando de lado sus diferencias para ayudar a una joven embarazada; concluye con el nacimiento de un bebé en el cráter de un proyectil durante la

guerra<sup>58</sup>, ilustrando un ideal donde la reconciliación y la equiparación de los muertos escondía, al calor de los tiempos, una desideologización que poniendo el beneficio económico por delante, equiparaba la lucha por la democracia con el bombardeo de Guernica.

Por concluir con este apartado, nos gustaría realizar una aproximación somera al más que evidente, pero también contradictorio, de Franco y su régimen, del que su utilización en la propaganda se hizo de manera muy cauta y a veces discordante. Como señala Borrachina, se trata de un antisemitismo pasivo, fundado sobre la tradición religiosa, en definitiva un antijudaísmo más bien que antisemitismo<sup>59</sup>. Sin embargo, sería incierto no hacer notar el antisemitismo o al menos la desconfianza popular que hacia el pueblo hebreo existía entonces y aún ahora. En algunas películas como en *Alba de America*, la identificación racial del judío era claramente deudora del estereotipo que a la pantalla había llevado el cine nazi a partir de películas como *El judío Suss* (Veit Harlan, 1940), y que en el caso de la cinta de Orduña echaba mano de una prótesis nasal para resaltar su perfil. El tipo fisiológico se asimilaba a las características de una supuesta psicología grupal, puesto que:

La judería separada tradicionalmente, recluida en su “getho” [sic], ha sido un elemento funestísimo para nuestra España [...] Donde hay una jerarquía hispánica que se pueda destruir, allí está el espíritu del “getho” con su piqueta<sup>60</sup>.

La identificación del judío con el mal se hace también de maneras mucho más sutiles, como ocurre por ejemplo en *La paz empieza nunca* en el momento donde la trama gira hacia la persecución y “limpieza” de maquis que actúan en Asturias. El protagonista, López, es llevado por su antiguo compañero de armas al “Gaviria”, donde va a señalarle al hombre que debe seguir para entrar en contacto con el grupo guerrillero. Éste, Dóriga, se encuentra bebiendo y riendo junto a una mujer, que resulta ser su novia de juventud Paula, en la barra del bar. Llama la atención de la escena, aparte del peculiar bigote de Dóriga que le confiere un halo de maldad inteligente, la presencia de dos *menoráhs* o candelabros de siete brazos a ambos lados de la barra, como bien podemos apreciar en la captura en la que también vemos a los dos falangistas de espaldas [fig. 39].

El cine de los años cincuenta fue un reflejo de la situación política y social del país. La autarquía había aislado a los españoles de sus vecinos europeos y tanto los avances del Estado del bienestar como los movimientos culturales entraban a cuentagotas. El olfato

---

<sup>58</sup> GUBERN, 1986: 123.

<sup>59</sup> BARRACHINA, 1998: 29-30.

<sup>60</sup> BENEYTO, 1939: 84.

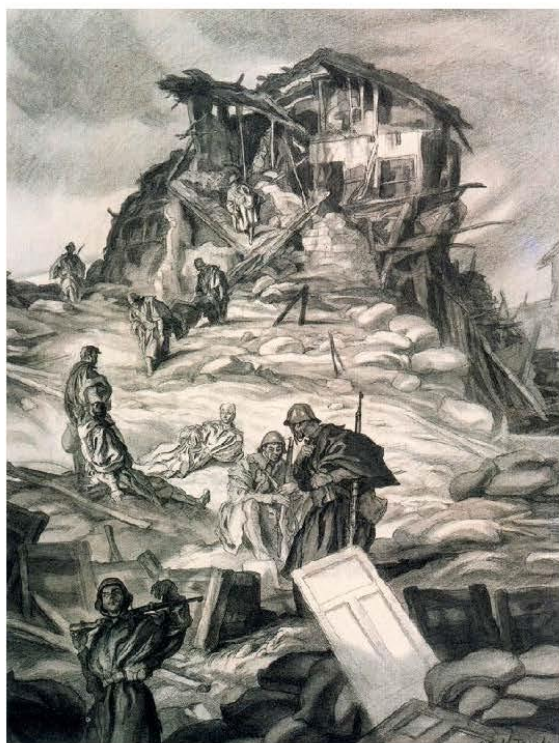
comercial de productoras como UNINCI o la de Cesáreo González, unido al oficio y valentía de directores pioneros como Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán Gómez o Luis García Berlanga a principios de la década y la aparición de otros como Marco Ferreri o Carlos Saura al final de la misma consiguieron abrir una pequeña ventana por la que atisbar las tendencias internacionales de las que el neorrealismo se convertiría en referencia indiscutible.

En este sentido, el inicio de *Esa pareja feliz* (J. A. Bardem y L. García Berlanga, 1953) resultará en todo un ejercicio de crítica al cine más premiado de la época [Sec. 8], y su desarrollo una denuncia de la situación económica de los españoles. Juan Granados (precisamente interpretado por Fernando Fernán Gómez), tramoyista de cine, está esperando tras un escenario de cartón piedra donde una mujer hablando dramáticamente con un estilo rápidamente identificable con el de Aurora Bautista en *Agustina de Aragón*, se deja caer para simular un suicidio (02:07). No será la única referencia a este tipo de cine, ya que cuando Juan va con su mujer (Elvira Quintillá) al cine e intenta explicarle emocionado los efectos técnicos y visuales de la película, es reprendido por otro espectador que exclama “... ¡el Juan de Orduña este que lo quiere explicar todo!” (08:17). La pareja ganará un concurso radiofónico con el que podrán vivir durante 24 horas como burgueses, una clase social definitivamente al alcance de muy pocos españoles como demuestra la última escena de la película, en la que la pareja reparte los regalos que se llevan a casa entre los sin techo que ocupan todos los bancos de la avenida que les lleva a su hogar.



Arriba, fig. 36 *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1950) secuencia 109:00

Abajo, fig. 37 Sáenz de Tejada (1938) *Frente de Villareal de Álava*. Carboncillo, colección particular





Arriba, fig. 38. *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940). Secuencia 36:23

Abajo, fig. 39. *La paz empieza nunca* (León Klimovsky). Secuencia



## **Capítulo 8. Desarrollismo**

Los serios avisos que la balanza de pagos había realizado a la dictadura en 1957 y 1959 obligaron al gobierno a tomar medidas más decididas en pos de la liberalización económica, y fueron el revulsivo para poner en marcha los planes de estabilización que se inauguraron de la mano de los opusdeístas Alberto Ullastres al frente del Ministerio de Comercio, Mariano Navarro Rubio en Hacienda y Laureano López Rodó desde la Secretaría de la Presidencia en julio de ese año 1959. Se inauguraba así una de las etapas más determinantes de la historia económica del país, y a la postre uno de los elementos de legitimación y de propaganda de las bondades y avances propiciados por la dictadura. La apertura económica, que fue parte de las exigencias de EEUU desde el restablecimiento de las relaciones diplomáticas fue un proceso lento y nunca lineal en la década de los 50. Las reticencias de Franco y muchos de sus estrechos colaboradores a abandonar la autarquía era consecuencia de la vehemencia con que se había defendido esta actitud que sobrepasaba el ámbito económico para convertirse en la celebración de un espíritu nacional, como vimos ocurría en el cine de cruzada e histórico. Lo desastroso de esa política económica había prolongado la situación de posguerra y ralentizó la posibilidad de crecimiento económico que se estaba produciendo ya en las democracias europeas.

La legitimación del discurso tecnocrático vino esos años de la mano de la adaptación del “espíritu del capitalismo” a la ética católica de las manos del Opus Dei. El elitismo y la exclusividad que definen a este grupo socio-económico —además de su fanatismo religioso— consiguió muy cómodamente adaptarse al funcionamiento de la mecánica del poder de la Administración franquista, ampliando su esfera de influencia a lo largo de la década de los 50 y 60, y desplazando a los falangistas que todavía darían su última batalla de la mano de Arrese en la crisis de gobierno de 1956-1957<sup>1</sup>. La necesidad de un cambio de rumbo económico y la ambición del régimen de integrarse en las instituciones europeas también jugaban a favor del cambio. En el campo de la propaganda, la nueva orientación de la política económica del Gobierno también podía producir la adaptación de la imagen de la dictadura a la sensibilidad europea, a la vez que servir para apuntalar los objetivos antes reseñados. Si durante la Guerra Civil y la inmediata posguerra se había intentado legitimar la dictadura adaptando la dominación carismática al discurso propagandístico y posteriormente se echó mano de la legitimación tradicional en la estrategia de bloques de la guerra fría, la década de 1960 sería el momento de desplegar la bandera de la tecnocracia y

---

<sup>1</sup> DE RIQUER, 2010: 417.

la racionalidad como garantes de la legalidad y legitimidad de la dictadura española puesto que “los modos de *auctoritas* y de representación, cuya articulación constituye la dialéctica cristiana del mando político, son altamente racionales, entendido el vocablo racional al modo cristiano”<sup>2</sup>

En un magnífico ejemplo de la adaptación a los vaivenes de la geopolítica y la economía mundial, el franquismo (como también haría Salazar, por cierto) completaba su última metamorfosis agotando los tipos de legitimidad de Weber en una evolución que ya había trazado Conde años atrás:

Paso a paso, los contenidos religiosos, los valores tradicionales, el principio monárquico fundado en la gracia trascendente, van disolviéndose bajo la presión de principios racionales que pretenden fundar el poder político sobre bases puramente inmanentes. Paralelamente a ese proceso de racionalización, se produce también en España el proceso de legalización creciente del Estado de Derecho, hasta llegar a la despersonalización radical del poder político<sup>3</sup>.

Efectivamente, la figura de Franco fue siendo desplazada en la actividad pública durante estos años por una creciente presencia de sus colaboradores, y cuyo culmen sería la aparición de Manuel Fraga como ministro estrella en la segunda mitad de la década. Esta estrategia es la que proponía también Fernández de la Mora, quien en estos años alcanzaría las máximas cotas de influencia política y llegaría a ser ministro de Obras Públicas en 1971:

A la racionalización de las ciencias sociales y a la transformación de la mentalidad y de las exigencias populares, corresponde otro tipo de político: el experto. Su modo de expresión no es verbalista, sino fáctico. Su figura no es ostentosa y teatral, sino eficaz y modesta. No es un espontáneo, sino un profesional; no un improvisador, sino un titulado; no es un símbolo de voluntades, sino de razones. No llega al poder a través de un *cursus honorum* más o menos callejero, sino por las pruebas contrastadas de su capacidad práctica y teórica<sup>4</sup>.

Heredera de la misma concepción elitista de la sociedad que le había permitido, a partir de sus amistades en el colegio de Nuestra señora del Pilar y el Opus Dei, ir acercándose al aparato franquista, Fernández de la Mora declararía que “lo más noble del saldo colectivo de la Humanidad, que es la ciencia, se ha hecho mediante el sereno

---

<sup>2</sup> CONDE, 1945: 148.

<sup>3</sup> CONDE, 1942b: 9-10.

<sup>4</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 138.



consenso de la minoría sabia; pero los crímenes colectivos más atroces se han realizado en olor de populares entusiasmos”<sup>5</sup>. La movilización social o la organización popular quedaban criminalizadas en consonancia con el discurso clásico del franquismo, pero ahora con una pátina de cientifismo exclusivista que nos propone un gobierno de expertos, de élites oligárquicas y cuya defensa daría nombre a unos de sus primeros artículos para la *Revista de Estudios Políticos*: “La oligarquía, forma transcendental de gobierno”<sup>6</sup>.

Sus colaboraciones en *Arbor* y *Atlántida* o en la editorial Rialp se adaptaban perfectamente a la nueva retórica y a la estrategia de “racionalización evolutiva” anunciada por Conde y a la justificación de la acumulación de riqueza en el ejercicio de la fe cristiana, ya que “La religión no va a un desarrollo material y coactivo, sino espiritual y espontáneo; no espectacular y aparente, sino confidencial y auténtico. El sentimiento religioso se repliega hacia su sede propia, que es la intimidad”<sup>7</sup>. La imposible adaptación de esta idea a la exhibición de símbolos religiosos celebrada por el franquismo y cuyo antecedente inevitable es el arte barroco de la contrarreforma, no impedía al diplomático hacer proselitismo de una nueva panacea economicista con un evidente sesgo corporativista:

El desarrollo económico dignifica al hombre y entre innumerables efectos secundarios, concentra la atención utilitaria de las masas en el trabajo productivo, despegándolas de la batalla política. Simultáneamente, aumenta la cifra de propietarios y el grado social de responsabilidad y de estabilidad; aburguesa a los proletariados y a las aristocracias; es decir, homogeneiza las clases y, consecuentemente, sus intereses, con lo que se solidarizan los grupos, se aproximan los programas y se supera la polaridad de las reivindicaciones<sup>8</sup>.

Era, en definitiva, el triunfo de la democracia orgánica a la española, la supresión de la confrontación de clases que se apoyaba sobre el crecimiento económico y del consumo para ocultar el descontento social y la desigualdad cada vez más evidente y ostentosa a caballo de la nueva ideología. Las bases católicas y amplios sectores de la iglesia se fueron separando de las tesis del Gobierno, a la vez que los movimientos de intelectuales volvían a surgir al calor de la involuntaria apertura social que trajo el turismo, la emigración a Francia y Alemania y la sociedad de consumo. El régimen, por su parte, continuaba con su discurso

---

<sup>5</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 156.

<sup>6</sup> *REP*, nº 205, enero-febrero 1976, pp. 5-40.

<sup>7</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 163.

<sup>8</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 181.

triunfalista, sus campañas de XXV Años de Paz o la celebración de las supuestas leyes aperturistas de la que la Ley de Prensa de 1966 era el mejor ejemplo:

Quienes no han tenido para este proceso una mirada clara han dado versiones equívocas sobre la sinceridad, la autenticidad de esta conquista democrática que el Movimiento viene proclamando y poniendo afanosamente en práctica, empezando por haber llevado a la conciencia de los poderes la necesidad de una libertad de Prensa, merced a la cual todas esas críticas y dudas se han hecho explícitas<sup>9</sup>.

El Estado franquista era esencialmente una democracia, más perfecta si cabe que las que disfrutaban los ciudadanos europeos, según Fernández de la Mora, pues en los vecinos del Norte las querellas políticas entorpecían la marcha de la economía en inútiles disquisiciones partidistas. La democracia con partidos políticos era incluso indeseable a largo plazo, pues según la ortodoxia tecnocrática los votos ni siquiera eran expresión de la voluntad popular: el “Estado demoliberal no ha descubierto todavía un sistema de escrutinio perfecto — asegura tras mostrarnos los distintos sistemas de proporcionalidad del voto— Todos deforman la opinión pública en mayor o menor medida. Su carácter representativo es aproximado, impreciso, muy metafórico, y dista extraordinariamente de la exactitud que gratuitamente le atribuyen sus apologistas indoctos”, concluye su disertación en su obra cumbre sobre la conveniencia de la democracia haciendo una concesión a su idoneidad ocasional:

El valor del Estado demoliberal no estriba, pues, en su presunta perfección intrínseca, ni en su problemática lógica interna, sino en su eficacia política. *Se le puede defender seriamente porque en unas circunstancias concretas sirva*, no porque sea matemáticamente representativo de la voluntad popular<sup>10</sup>.

El concepto de Estado demoliberal es una construcción que también proviene de sus primeros años en el IEP, en particular en su bautismo en la revista a través de un artículo a propósito del sistema de partidos políticos y que entroncaba con el discurso del propio Franco a propósito de la Guerra Fría, por el que defendía que habían sido las potencias occidentales las que habían cambiado y se habían dado cuenta del error que había sido confiar en la Unión Soviética<sup>11</sup>. Se creaba así desde el *think tank* del Gobierno la idea que en España no sólo se había conquistado la democracia, sino que esta era parte consustancial

---

<sup>9</sup> ANÓNIMO, 1967: 32.

<sup>10</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 214-215.

<sup>11</sup> REP, nº 119, marzo-abril 1961, pp. 5-48.

del Gobierno español en coherencia con la tradición histórica de sus Cortes medievales (véase apartado anterior) y que funcionaba mejor que en sus “homólogos” del Norte puesto que se evitaba la confusión que creaban “el carácter plurivalente de los valores”, como los identificaba Jorge Xifra desde la misma atalaya<sup>12</sup>. Este autor, desde una perspectiva muy parecida a la de Fernández de la Mora, defiende el gobierno tecnocrático también desde la perspectiva elitista, algo menos evidente, de la falibilidad del ser humano:

La historia de las teorías políticas nos ofrece una sucesión de sistemas determinados por la primacía que se reconoce a unos determinados valores. A este respecto, entre las morales tradicionales se distinguen sistemas basados en el placer, en la utilidad, en los sentimientos, en el honor, en el deber, en la tradición, en el positivismo y en el propio individuo [...] Esta diversidad de tendencias denuncia el esfuerzo realizado por el hombre para realizar los valores, elegidos. Lo que importa destacar es que esta elección se realiza no de manera irracional o emotiva, sino aplicando los conocimientos logrados por la ciencia. Cuando nos ponemos de parte de determinados valores y frente a otros, nuestra decisión debe fundarse en datos científicos que, al menos en parte, condicionan nuestras convicciones<sup>13</sup>.

Atrás habían quedado los años de la Guerra Civil para esta nueva generación de dirigentes y propagandistas del franquismo. La democracia orgánica, ya consolidada, ha conseguido ahuyentar el fantasma de la ideología, y de paso también ocultar con efectividad las veleidades fascistas de años atrás. No sólo eso, sino que ha sido capaz de traer el progreso económico, abrazado ahora como tecnocracia aséptica. Los recovecos de la ideología sin embargo son difíciles de esconder, igual que España no podía pretender ser una democracia sin derecho a voto, con persecución política y pena de muerte, intelectuales como Fernández de la Mora tampoco podrían esconder por mucho tiempo su pensamiento político. Ya en democracia —en el prólogo a la edición de 1986—, no podría dejar de mostrar nostalgia de la ideología que había sustentado el Estado y que tanto esfuerzo invirtió en ocultar:

No todos los postulados de una ideología son falaces y, por tanto, su disolución no es siempre positiva. Y el hecho de la desideologización no es racionalizador por sí sólo, aunque suele ser concomitante o previo. No basta con arrinconar los tópicos ideológicos simplistas o sofísticos; hay que sustituirlos por soluciones técnicas y eficaces a los problemas de la cosa pública [...] Desearía que la reedición de este libro

---

<sup>12</sup> *REP*, nº 137, septiembre-octubre 1964, p. 89.

<sup>13</sup> *REP*, nº 137, septiembre-octubre 1964, p. 90.

contribuyera a que, tras la recaída, nuestra patria reanudase el ascenso hacia la altura de nuestro tiempo y de los venideros<sup>14</sup>.

Que durante estos años se retratase, como ocurrió en el partido que ayudó a fundar, la Unión Nacional Española y las sucesivas polémicas surgidas en torno a él, deja en evidencia la supuesta neutralidad política del discurso tecnocrático de este señor. Sin embargo, y adentrándonos en nuestro campo de estudio, el cine, convendría recordar que Gonzalo Fernández de la Mora también contribuiría a la fundación de una productora de cine Rodas S.A. junto a Torcuato Luca de Tena, el comandante Teodoro Palacios y Conrado Blanco<sup>15</sup>, y cuya primera película sería la nada desideologizada *Embajadores en el infierno* (José María Forqué, 1956), antes de hacer dos coproducciones con Francia e Italia previas a su desaparición. Su fe en el sistema franquista había quedado reflejada también en el prólogo que hizo en su edición de 1971, cuando ya era ministro del régimen y poco podía esconder el triunfalismo de la política que él defendía:

El crepúsculo de las ideologías es el carácter político más definitorio de la era posindustrial y uno de los cambios socialmente más decisivos de la Historia. Y no es un azar que haya sido descrito en castellano, porque es en España en donde la distensión social y la eficacia de un Estado progresivamente racionalizado han hecho más patente y sugestivo el fenómeno<sup>16</sup>.

El recuento de la historia de España volvía a encontrar un nuevo cénit, esta vez de carácter económico. La disensión social que era lo que había provocado la Guerra Civil había quedado felizmente olvidada y un Estado eficiente y ordenado había logrado el progreso económico de la gran mayoría de la población española. Esta era, sin duda, una narrativa eficaz a la hora de crear un nuevo imaginario nacional alejado del pasado de posguerra. Su éxito se debió, entre otras cosas, a que fue capaz de elaborar una narrativa que resultó fructífera en relación con el pasado, el presente y el futuro para una parte significativa del conjunto social que veía en el desarrollo económico y de la sociedad de consumo el alcance de las aspiraciones sociales frustradas durante más de tres décadas<sup>17</sup>. La posesión de bienes de consumo certificaba la entrada en la modernidad identificada con el ascenso social. Dos objetos fetiche caracterizaron este proceso que modificarían las comunicaciones y telecomunicaciones en nuestro país: el automóvil y la televisión. Ambos aparatos poseían

---

<sup>14</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 42.

<sup>15</sup> HEREDERO, 1996: 119.

<sup>16</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 30.

<sup>17</sup> RINCÓN, 2014: 131.

una densidad simbólica que sería reflejada en las producciones fílmicas de la época de las que la genial *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) y la secuela *Historias de la televisión* (José Luis Sáenz de Heredia, 1965) son sólo dos ejemplos. En ambas, el objeto de consumo vehicula la narración, si bien la aproximación al tema sería diametralmente opuesta. Si en la película protagonizada por José Isbert se destila una crítica a la sociedad consumista de la que el protagonista cae prisionero de la envidia y del deseo material, la segunda sería una celebración de la condición de servicio público de la radiotelevisión española.

### **8.1. La vuelta de García Escudero y las contradicciones del régimen**

Como ya han señalado varios autores, el desarrollo económico puso a la dictadura en al difícil tesitura de adaptar su imaginario tradicional a los cambios socioeconómicos que trajeron el proceso modernizador<sup>18</sup>. Las comedias del desarrollismo en las que estos dos mundos chocaban para terminar formando parte de un mismo proyecto (como ocurre en los tremendos éxitos comerciales del tándem Masó-Lazaga de los que los personajes interpretados por Paco Martínez Soria) fueron las más reconocibles. En el aspecto institucional, esta tensión se reflejaba también en la política de comunicación y propaganda. Si por un lado se exalta la paz social y el desarrollo económico como triunfos del régimen, por otro se levantan monumentos revanchistas como el Valle de los Caídos (inaugurado el 1 de abril de 1959), se celebran de manera cada vez más espectacular los Desfiles de la Victoria y se insiste en que son los países occidentales los que han cambiado y no el Estado franquista. En *Franco ese hombre*, de hecho, se insiste en la alianza de las potencias occidentales con la Unión Soviética.

También en la composición de los gobiernos de esta etapa de la dictadura se aprecian similares paradojas políticas: mientras se da entrada a ministros pertenecientes al Opus Dei, no se deja de nombrar a falangistas y militares en otras carteras. Esta “doble velocidad” en la modernización del franquismo afectó a la política cultural, como ya analizamos en el capítulo segundo, y tuvo como colofón la entrada y nueva salida de García Escudero como jefe de la cinematografía patria. En cuanto a la producción de películas, los difíciles equilibrios dentro de las distintas sensibilidades del régimen se tradujeron en políticas que si bien por un lado pretendían la elevación de la calidad fílmica a los estándares europeos, por otro necesitaban continuar celebrando los valores del régimen ante el resurgimiento de los movimientos de oposición política y las presiones de los vecinos europeos por un restablecimiento de las libertades políticas. Los valores tradicionales y

---

<sup>18</sup> BENET, 2012, y HUERTA FLORIANO y PEREZ MORÁN, 2012.

patriarcales que habían conseguido sobrevivir a los años más duros del aislamiento del régimen, por tanto, tenían ahora toda la legitimidad para seguir siendo celebrados, como ocurriría en muchos de los filmes que analizaremos a continuación, y que además, seguirían contando con una importante protección económica heredera de la legislación anterior, eso sí, menos publicitada que la más presentable categoría de “Interés Especial”.

Es significativo de esta doble medida en el núcleo central de nuestra investigación, la política de subvención y premios: mientras que de 1945 a 1956 todos los primeros premios del Sindicato Nacional del Espectáculo recibieron la mención de Interés Nacional, en los últimos ocho años en los que existió esa categoría sólo *¿Dónde vas Alfonso XII?* (Luis César Amadori, 1958) y *Dulcinea* (Vivente Escrivá, 1962) obtuvieron ambas retribuciones. El cine premiado en la época de esplendor desarrollista era, curiosamente, el cine que no hablaba del desarrollismo en sentido estricto, y sólo cuando éste empezó a hacer tambalear los cimientos morales que con tanta vehemencia se habían defendido desde la Guerra Civil, se dio entrada en la terna a películas que, mediante la enésima contradicción que suponía el cine del destape, intentaban controlar el alcance social de las nuevas actitudes en materia sexual y de género. Esta apertura de consecuencias un tanto inesperadas se originó ya en la década de los cincuenta, cuando profesionales y críticos demandaron una renovación del cine patrio en términos industriales y estilísticos.

Las reivindicaciones de las Conversaciones de Salamanca parecían haber sido escuchadas, con siete años de diferencia, cuando con la entrada de Fraga volvió a la Dirección de Cinematografía José María García Escudero, cuya refundación del IIEC, aprobación del código de censura e implantación de los premios de Interés Especial serían sus medidas más reconocibles. El objetivo, como vimos, era también homologar el cine español a las tendencias europeas y crear un cine digno para ser presentado en los festivales de cine internacional. Pero, más allá de esto, se pretendía también propiciar un cine con valor estético, para lo que se intentó cambiar la política de premios, según el propio director:

Premiar una película por su éxito de público (solución que los profesionales suelen presentar como panacea) contradice la razón de ser de la protección, y si, como dice el preámbulo de la Orden del 13 de mayo de 1961, no cabe otra base racional de protección que “la divulgación real de nuestras películas”, y ésa es la base de la Ley del 17 de julio de 1958, lo mejor que puede ocurrir es que la aplicación de esa ley siga aplazándose. La película de éxito, precisamente por su éxito, no necesita protección o puede bastarse con una protección menor; y que nadie se engañe

atribuyendo al éxito el valor de un índice de calidad: basta recordar cuáles han sido los grandes triunfos comerciales del cine español<sup>19</sup>.

El problema que se encontró Escudero es que las películas del NCE que resultaron premiadas no obtuvieron la recepción deseada por el público español, que prefería mayoritariamente las comedias del desarrollismo de las que *La ciudad no es para mí* y *El turismo es un gran invento* fueron sus éxitos más reconocibles. El cine salido de la nueva Escuela Oficial de Cinematografía terminaba muchas veces siendo estrenado en las “Salas Especiales” y de “Arte y ensayo” cuando no era del gusto de los exhibidores comerciales; salas que por cierto fueron creadas el mismo año de su destitución. Una situación similar se vivía por entonces en el país vecino, donde en un parejo esfuerzo de homologación internacional, el Estado contrató personal que había trabajado en el extranjero para engrosar la RTP y dar un impulso oficial al “cinema novo” con directores como Fernando Lopes, Artur Ramos, Alfredo Tropa y José Fonseca e Costa. Estas estrategias permitían controlar los mensajes políticos de los disidentes y adaptarlos a unos límites aceptables de libertad creativa<sup>20</sup>, que de todas formas quedaban bien encorsetados por medio de la censura, y se protegía al público español de los potenciales efectos perniciosos de sus argumentos mediante las dobles versiones.

Fue una de las imágenes más expresivas de la duplicidad de la apertura española. El propio García Escudero diría hacia el final de su mandato que el objetivo que perseguía con su política no era “promover calidad sino industria”<sup>21</sup>. La influencia de los planes de estabilización y el peso que iban ganando los criterios “de mercado” resultaban ya palpables en la industria cinematográfica. Además de propiciar un cine de calidad, se buscaba un cine económicamente rentable, competitivo a nivel internacional y cada vez menos dependiente de las subvenciones públicas, algo que resultó ser completamente imposible dada la debilidad de la industria, los vicios de años de un sistema corrupto y la competencia cada vez más agresiva de la televisión y el cine hollywoodiense. La vuelta de García Escudero significó la búsqueda de ambos: un cine comercial y uno de pretensiones intelectuales y estéticas que “fruto de esta duplicidad esquizoide [...] tendió a potenciar por una parte al convencionalismo más comercial y al inconformismo juvenil del que se denominó Nuevo Cine Español”<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> GARCÍA ESCUDERO, 1962: 85.

<sup>20</sup> GUBERN y FONT, 1975: 125.

<sup>21</sup> VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, 1992: 110.

<sup>22</sup> GUBERN, 1986: 143.

Las medidas en pro de un desarrollo comercial de la industria no impedían al jefe de la cinematografía española impulsar iniciativas abiertamente propagandísticas desde el aparato audiovisual franquista. En su radio de acción, García Escudero se involucró de manera personal con la campaña de los XXV Años de Paz, para la que se proyectó crear un documental centrado en la figura del dictador y su obra a lo largo del último cuarto de siglo. Sin embargo, un hecho trastocó estos planes iniciales. En 1961, una productora francesa y un director galo desconocido, Frédéric Rossif, presentaron al ministro Arias Salgado un proyecto de documental centrado en la originalidad y riqueza cultural patria, titulado *L'Espagne éternelle*.

Centrado sobre la tradición taurina, el fútbol, el folklore y los paisajes de nuestra geografía, el proyecto era una ocasión perfecta para contrarrestar la propaganda que en el vecino del norte se vertía continuamente por parte de exiliados y ciudadanos comprometidos con la causa democrática en España. De esta manera, en la primavera del año siguiente, y con Manuel Fraga ya al frente del Ministerio de Información y Turismo y García Escudero en su nuevo-antiguo puesto, comenzó el rodaje de la cinta que sería complementado con imágenes del No-Do a cuyo archivo se le dio acceso al equipo galo. Por estas fechas, el proyecto de hagiografía audiovisual de Franco estaba en su fase embrionaria, y desde la DNC se había contactado con Sáenz de Heredia para prepararlo<sup>23</sup>. Sin embargo, ya en 1963, se expandieron los rumores sobre la verdadera naturaleza del filme de la productora Ancinex: un documental militante y de clara voluntad propagandística donde se denunciaba la miseria y pobreza de la España franquista y su origen en el golpe de Estado militar, en el que se hacía hincapié en la ilegitimidad de origen de la dictadura y la crueldad y represión con la que se había hecho con el poder. La mayoría de la cinta se centraba en la Guerra Civil y en las matanzas cometidas por el bando nacional en su avance hacia Madrid.

Su estreno, el 18 de abril de ese año, intentó ser varias veces impedido y retrasado, incluso mediante el soborno, lo que no impidió su difusión en el resto de países europeos, incluida Italia, donde al año siguiente la Dirección General de Cinematografía y Teatro consiguió hacerse con una copia de la cinta. El objetivo ahora era poder contrarrestar el demoledor documental de Rossif con uno realizado en nuestro país, aportando la visión franquista de los hechos y centrado en la versión de la Guerra Civil que había diseminado el régimen dentro de nuestras fronteras. El proyecto de homenaje audiovisual a los años de

---

<sup>23</sup> BERTHIER, 1998: 95.



paz, por tanto, quedaba desnaturalizado por la necesidad de justificar la guerra, centrándose justamente en los espinosos años 1936-1939. Se encargó a Eduardo Manzanos la realización del documental, para lo que contaría con la ayuda de los reputados guionistas José María Sánchez Silva y Rafael García Serrano. El resultado, sin embargo, sería tremendamente pobre y provocaría el bochorno de la Administración. Siguiendo en gran parte el argumento de la cinta gala, que se usa sistemáticamente para dar su propia visión, se retoman los materiales de archivo utilizados por Rossif (al que se le llamaba Rosbif en la primera versión antes de la intervención de la censura) para retomar la idea de la injerencia extranjera, acusando a los aviadores de ser voluntarios internacionales de manera exclusiva, o a Rusia de convertir a los niños españoles allí exiliados en ladrones y prostitutas.

Lo ridículo de la respuesta llevó al Ministerio a abandonar la idea, que sin embargo todavía contaría con último esfuerzo por parte de los guionistas, empeñados en hacer pública su respuesta a la ofensa de Rosbif, para lo que contaron con la dirección de un joven director procedente de TVE, Mariano Ozores. La réplica, si bien dejó de lado los insultos y menosprecios al director galo, tampoco alcanzaría la calidad deseada por la Administración, limitándose a conformar una respuesta carente de originalidad y en algunos casos hasta contraproducente. Advertido ya de la chabacanería del filme de Manzanos, *¿Por qué morir en Madrid?*, García Escudero retomaría el proyecto centrado en la figura del dictador, aprovechando la ocasión para mostrar el lado humano del Caudillo que podemos considerar el punto de partida de una nueva, y última, estrategia de legitimación de la dictadura a través de la propaganda oficial. Pese a haber sido rodada posteriormente a los intentos de Manzanos y Ozores, *Franco, ese hombre* se estrenaría en noviembre de 1964, coincidiendo con la campaña de los XXV Años. El filme está estructurado de manera que se aprecia perfectamente la evolución de las estrategias de legitimación utilizadas a lo largo de la dictadura en torno al dictador y que se encontraba en aquel momento en la culminación de su proyecto político. La película presenta a Franco como guerrero, en Marruecos y en la Guerra Civil, como católico irreprochable, a través de una entrevista con Manuel Aznar, y finalmente como hombre, en la apoteosis que da nombre al documental. La dictadura busca humanizarse en un último intento de esconder y legitimar la falta de libertades políticas:

La autoridad es inofensiva y pacífica; no nos violenta, nos ayuda. Es un consejo, no un mandato. Se busca, no se teme. No hay nada tan inerte, tan hospitalario y tan escasamente opresor como el «argumento de autoridad»<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 156.

El propio director del filme se dirige al espectador, apareciendo ante la cámara tras la narración del proceso que había llevado a Franco a ser nombrado Caudillo en octubre de 1936. En una secuencia que pretende mostrar la profesionalidad y lo meticuloso del proceso de reconstrucción histórica a partir de los archivos, Sáenz de Heredia nos interpela directamente. (70:00). Una fotografía de Franco sobre un mapa entre muchas otras compone el primer fotograma antes que un movimiento de cámara ascendente encuadre al realizador. Éste se encuentra apoyado con los dos brazos sobre varias bobinas y sostiene un papel en su mano izquierda. En primer plano se aprecia una tira de película extendida que recorre el cuadro de derecha a izquierda y tras la figura del hombre se alzan varias estanterías repletas de bobinas y carcasas. Entonces se gira y se desplaza hacia la izquierda permitiendo a la cámara abarcar gran parte de la sala y nos confirma: “En estas cajas que están ustedes viendo aquí, se conserva el material que retiene los episodios bélicos más notables, pero nosotros, aún a riesgo de poder defraudar, no vamos a proyectarlos. Entendemos que el seguimiento minucioso de tan trascendental acontecimiento, ni cabe dentro de nuestros límites, ni se ajusta, por muchos motivos a nuestra intención”.

Nos hemos detenido en esta secuencia por su importancia como respuesta al filme francés. Aquí Sáenz de Heredia hace explícita su voluntad de apartarse de la estrategia seguida por los otros dos documentales, de la que por cierto debía ser muy consciente puesto que contó con José María Sánchez Silva también como guionista. La respuesta aquí se subsumía en la historia personal del Caudillo, hilo conductor de todo el filme, lo que no es óbice para que la Guerra Civil forme parte de un tercio de la película y para que en el cierre de la secuencia analizada el director justificara anacrónicamente el régimen sentenciando que “En España hubo una guerra interpolada entre dos irrefutables justificaciones: el caos de 1936 y la venturosa realidad de 1964” (70:37). El mensaje triunfalista buscaba apuntalar de paso la imagen del dictador ante el “problema sucesorio” que se planteaba al superar por entonces los 70 años el dictador y ante la situación del vecino país donde por entonces Salazar había aguantado las “insurrecciones” militares de 1958 y 1961 y buscaba provocar su propia ola de patriotismo detrás de la figura del dictador<sup>25</sup>. Sin embargo esta identificación del régimen con el dictador y el alarde propagandístico provocaba reticencias en partes de la Administración.

Siguiendo la dualidad típica de la época y sus contradicciones, dentro del Estado español un entusiasmo y reverencia adulatora acompaña a muchas de las proyecciones del

---

<sup>25</sup> ROSAS, 2012: 246-250.

documental hagiográfico. En el extranjero en cambio, las posturas del Ministerio de Información y Turismo, que en un principio había acordado realizar las tareas de distribución, y las del director, que protestó amargamente por su negativa posterior a hacerlas, demuestra lo incómodo que resultaba un filme de propaganda como este para el propósito de legitimación ante los países occidentales. Si Sáenz de Heredia por un lado había visto una ocasión de celebrar la figura del Caudillo como garante del orden político español, parte de la Administración franquista, preocupada por la supervivencia del régimen tras la muerte del dictador, prefería llevar la atención sobre el régimen en su conjunto como garante de la modernización del país. Lo que estaba en juego, para estos últimos, era la supervivencia del franquismo sin Franco, aspecto que parece obviar Sáenz de Heredia, y que sin embargo se convertiría en uno de los ejes propagandísticos de la última década del régimen.

*Franco ese hombre* era el proyecto mejor acabado de los documentales que retrospectivamente y bajo el nuevo paradigma del desarrollismo triunfalista, intentan legitimar la Guerra Civil y el poder unipersonal cuando se pretendía la integración europea de España entre las democracias participativas. *Otros tiempos* (Carlos Fernández Cuenca, 1958) había dado el pistoletazo de salida a estos reportajes mediante el montaje de imágenes que narran supuestamente la historia de España de 1908 hasta el año de su producción. También el documental producido por No-Do y la Filmoteca Nacional *El camino de la paz* (Rafael G. Garzón, 1959) incide en esta explicación teleológica de la historia del país. También ese año se produjo el cortometraje *El valle de los Caídos* (José Ochoa) en honor a un monumento a todas luces poco reconciliador. Habría una traducción ficcional de *Franco ese hombre* que sería *Diálogos de la paz* (José María Font, 1965), en la que los jóvenes guionistas salidos de la EOC José María Font y Jorge Feliú se lanzaban a realizar el nuevo encargo de García Escudero<sup>26</sup>, y que se estrenó medio año después del aplazado estreno de *Morir en España*. La cinta de Manzanos, *¿Por qué morir en Madrid?*, se estrenaría todavía un año más tarde pasando sin mucha repercusión por las salas españolas.

## 8.2. La renovación del discurso castrense

Es evidente, entonces que pese a la nueva política de premios de García Escudero, tampoco se quiso dejar de lado a los productores y directores que habían sido el baluarte del cine más ideológico en los años 40 y 50. Un mecanismo de financiación continuista fueron los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo, que de 1960 a 1968 siguieron

---

<sup>26</sup> GUBERN, 1986: 148.

beneficiando este tipo de películas y sobre cuyos premios especiales durante este periodo fue a parar de manera exclusiva. *La fiel infantería*, *La paz empieza nunca*, *Milagro a los cobardes*, *Teresa de Jesús*, *Piedra de toque*, *Franco: ese hombre*, *Posición avanzada*, *Los ojos perdidos* y *Proceso a Gibraltar* son las más representativas de este continuismo evidente. De todas maneras, un sector tan acostumbrado a recibir beneficios económicos y competitivos a cambio de la realización de filmes acordes con la ideología oficial, suponemos que tuvo que ver con desconfianza las medidas liberalizadoras, así como la libertad creativa que se otorgaba a los jóvenes realizadores salidos de la EOC, pues podían perder parte del control sobre el contenido de las producciones cinematográficas y resultar en fracasos económicos, como muchas veces ocurriría. Uno de los productores más activos en esta década, que supo ver la dirección que iba tomando la cinematografía española, fue Pedro Masó. Contratando a directores solventes y con buenas relaciones con la Administración, se lanzaría a la realización de algunos de los éxitos más conocidos de la época como *La gran familia*, *La ciudad no es para mí*, *Sor Citroën* o *El turismo es un gran invento*. Masó combinaría éstas comedias características de estos años con filmes de naturaleza algo más “institucional”, y que en todo caso fueron muy bien recibidas por los responsables de cinematografía y teatro, como *091*, *Policía al habla*, *Historias de la televisión*, *Operación Plus Ultra*, *Los guardiamarinas* o *Los chicos del Preu*.

Desde el lado de la dirección, sería Pedro Lazaga el más premiado de la época, ya que a lo largo de esta década obtuvo la mención de Interés Especial con *La fiel infantería* (1960), *Posición avanzada* (1966), *Operación Plus ultra* (1966), *Los guardiamarinas* (1967), *¡Cómo sois las mujeres!* y *No le busques tres pies* (1968), además de un segundo premio del SNE por *Los chicos del Preu* (1967). Resulta ilustrativo del poco apoyo que recibían las comedias del desarrollismo que Lazaga fuera también el director de grandes éxitos, como por ejemplo *La ciudad no es para mí* (1966), *Sor Citroën* (1967), *El turismo es un gran invento* (1968) o *Abuelo Made in Spain* (1969), películas que por su importante recaudación en taquilla, su bajo coste, y sobre la que el Estado reembolsaba de un 15 a un 30%, no debieron echar en falta estas ayudas. Con un promedio de casi cuatro películas por año durante esta década, Lazaga fue sin duda el director más productivo de la época y sus obras se adaptaban como un guante al discurso conservador del franquismo.

En el año 1966, por ejemplo, estrenaría cuatro largometrajes y un cortometraje en la obra colectiva *Las viudas*. Todos ellos enlazan con las temáticas vistas en los capítulos anteriores, adaptándolas a los discursos del desarrollismo. Si *Posición avanzada* es un filme ambientado en la Guerra Civil en el que la idea de reconciliación entre españoles oculta el

sometimiento al orden dictatorial como condición previa, *La ciudad no es para mí* nos muestra a un Paco Martínez Soria portador de los valores tradicionales españoles que consiguen imponerse en el Madrid moderno. Siguiendo el curso del año 1966, todavía estrenaría *Nuevo en esta plaza* como un melodrama ambientado en el mundo del toreo y con el que recicló parte del material que utilizó para el cortometraje *La corrida* (1965), y *Operación Plus Ultra* es una muestra del folklore español y la propaganda institucional, esta vez de la radio, en la que hasta el propio Santiago Bernabéu haría un cameo con el fin de premiar a los jóvenes que mostraban la fortaleza de los valores patrios.

El realizador catalán iniciaría su andadura en el singular género de la celebración militar con *La patrulla* (1952), que le valdría el reconocimiento repetidas veces por parte de la Administración, que de paso compensaba el escaso éxito que este tipo de películas tenían entre el público español. *Torrepartida* (1956), *El frente infinito* (1959), *La fiel infantería* (1960), *Posición avanzada* (1966) y *Los guardiamarinas* (1967) son ejemplos de este tipo de cine que imaginamos resultaba del grado de las autoridades militares, y cuyos referentes se anclaban en el cine de cruzada y militar de la posguerra. Esta última cinta significaría la primera incursión en el género por parte de Pedro Masó. Antes había iniciado su fructífera relación con el director con el tremendo éxito de *La ciudad no es para mí*, producción por otra parte ignorada por la política de premios y que daría el pistoletazo de salida para la docena de películas que realizaron juntos. *Los guardiamarinas* se inspiraba claramente de *Botón de ancla*, ya que también se ambientaba en la Academia Naval de Marín y exaltaba las relaciones de camaradería entre los compañeros de promoción. La cinta también contaba con el precedente del reportaje que el número 1074A del No-Do hizo de la Academia, en el que la llegada del buque-escuela *Juan Sebastián Elcano* tras seis meses de prácticas a la ría de Pontevedra precedía la jura de bandera de los guardiamarinas licenciados. Parecería hasta el prólogo natural de la ficción en la que el comandante Carlos Torres (Alberto de Mendoza) llega igualmente a la Academia al bordo del mismo buque para despedir a la última promoción del cuerpo y dar la bienvenida a los nuevos candidatos.

Además de retomar el discurso del noticiario oficial de la dictadura, otro guiño a la misma se hace en referencia al propio Caudillo, apellidando a uno de los personajes Bahamonde y a uno de los brigadieres Andrade, una de las identidades literarias del Caudillo como sabemos. La cinta, fuera de la celebración militar, resulta de escaso interés narrativo y estético. Rodada con un muy anticuado sistema Eastmancolor para aquellos años, gira en torno a los amores de dos estudiantes de la Academia y de la ya comentada frustración de la mujer del comandante por la absorbente dedicación de su marido a la Armada. La última

secuencia sirve para reforzar la ideología castrense mediante el mito del caído por la patria, puesto que se inicia con el homenaje al hijo de Andrade, gravemente herido y posteriormente muerto en el hospital a causa de un ejercicio de maniobras en el que resulta aplastado por un tanque. Se realiza durante la ceremonia de jura de bandera que cierra el círculo abierto en la primera secuencia, y donde las marchas militares y la solemnidad del acto preceden a imágenes de la Armada Española mientras se entona el himno compuesto por José María Pemán, y que por cierto sigue siendo el oficial de la Marina militar:

Soplen serenas las brisas  
ruja amenazas la ola,  
mi gallardía española  
se corona de sonrisas.  
Por ti, Patria, por ti sola  
mi vida a los mares dí,  
por tí al peligro ofrecí  
mis obras y pensamientos  
¡en la Rosa de los Vientos  
me crucifico por tí!  
Por tu sagrada presencia  
que nada turba ni empaña,  
tiene sus horas la hazaña  
y sus horas la obediencia.  
El imperio a España vendrá  
por los caminos del mar.  
Hay que morir o triunfar,  
que nos enseña la Historia  
en Lepanto la Victoria  
y la muerte en Trafalgar.  
Soñando victorias, diciendo cantares,  
marinos de España crucemos los mares,

delante, la gloria, la leyenda en pos,  
debajo las voces de nuestros caídos,  
y arriba el mandato de España y de Dios.

De España y de Dios,  
de España y de Dios.

La aparentemente buena recepción de la película por más de dos millones de espectadores y la obtención de la mención de Interés Especial, además del primer premio del SNE que le garantizaba la máxima asignación (250.000 ptas), significaban un espaldarazo oficial para la realización de este tipo de cintas en las que el discurso militar se reactualizaba dando la imagen de servicio público y de garante de la estabilidad del país. La siguiente aventura en este campo que emprenderían Lazaga y Masó fue *No le busques tres pies...* (1968). Siguiendo el mismo modelo, nos presentan una historia de amor trufada de actuaciones cómicas, en este caso protagonizadas por José Sacristán —como continuación del papel de Alfredo Landa en *Los guardiamarinas*— que parecieran destinadas simplemente a realizar una hagiografía del Ejército del Aire. Los títulos de la cinta, como en la anterior, se realizan sobre imágenes de maniobras militares, esta vez bastante más trabajadas aprovechando la espectacularidad del vuelo de los aviones, introduciendo la idea de modernización de las Fuerzas Armadas, que incluso en un momento dado se comparan con la de otros países europeos (9:06). De la misma manera, al inicio y al final del filme se entona el himno, también compuesto por Pemán para un concurso que se celebró el mismo año del estreno. La cinta cuenta también con la actuación de Alfredo Mayo como superior del protagonista, el joven Miguel Aguirre (Alex Darna), con quien mantiene una tensa relación que dificulta su sueño de devenir piloto militar.

La cinta no supondría el éxito deseado, ya que quedó por debajo del millón de espectadores, aunque alcanzó la clasificación de Interés Especial. La siguiente incursión abiertamente política de Lazaga y Masó sería un encargo surgido de la propia Administración, lo que resultaba una garantía a tenor de la experiencia de negocio para la firma productora. Hablamos de *El otro árbol de Guernica* (Lazaga, 1969), adaptación de una novela de Luis de Castresana que había sido Premio Nacional de Literatura en 1967. La cinta, por su temática —el exilio de niños a Bélgica durante la Guerra Civil— y su aval literario, resultaba una candidata ideal para agradar a la Administración. Fue el propio Carlos Robles Piquer, sucesor de García Escudero, de quien partiría la idea, tras participar en el jurado del

premio literario. Éste contactaría a Florentino Soria, subdirector de la DGCT bajo García Escudero, para encontrar un equipo de producción adecuado para la tarea, y encontró en Pedro Masó un entusiasta candidato con el que colaboraría en el guión<sup>27</sup>. Con la elección de Lazaga como director, el productor esperaba un generoso respaldo de la Administración.

Sin embargo, la cinta, según la comisión de clasificación, no cumpliría los requisitos para obtener la mención de Interés Especial, algo que fue recurrido por Masó. Una segunda revisión, para la que se apeló a la intervención del propio Robles Piquer, acordó otorgarla los máximos beneficios. La inversión económica del productor, sin embargo, no parecía rentable a tenor de los 723.416 espectadores que registra el Ministerio de Cultura. Masó no se resignó a perder el caso, sin duda teniendo en cuenta lo que un par de años antes había dejado por escrito la DGCT respecto a alguna de sus películas más abiertamente conservadoras: “junto a la categoría artística de las películas «de interés especial» han de colocarse aquellas otras también de especial interés por sus valores políticos, sociales, religiosos, morales, etc., como, por ejemplo *La familia... y uno más* y *Posición avanzada*”<sup>28</sup>. Para ello reclamaría la aplicación del artículo 36 de la Ley para el desarrollo de la cinematografía, como se desprende del expediente de censura<sup>29</sup>, donde por cierto aprendemos que el artículo en cuestión no había sido aplicado hasta entonces. Se trata de una disposición por la que el Ministerio se reservaba el derecho de premiar una película, prácticamente por voluntad propia como se interpreta del lenguaje abstracto e impreciso utilizado:

Artículo 36. Cuando se trate de proyectos de trascendencia nacional, el Ministro de Información y Turismo, bien por su propia iniciativa, bien a propuesta de la Dirección General del cinematografía y Teatro o de la Organización Sindical, y previos a los informes que establece el artículo 16, podrá elevar el aval y el anticipo establecidos en artículo anterior (beneficios para películas de “Interés Especial”)

Art. 37 El Instituto Nacional de Cinematografía, a propuesta de la Junta de Censura y oída la Comisión de Protección en la esfera de su competencia, podrá conceder a todas las películas realizadas, según los proyectos a que se refiere el artículo anterior, la elevación del anticipo, con las características de dicho artículo, hasta el límite máximo de cinco millones de pesetas, sin que en ningún caso pueda exceder del 50 por 100 del costo comprobado de la película.

---

<sup>27</sup> GONZÁLEZ, 2001: 223.

<sup>28</sup> DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO, 1967: 9,

<sup>29</sup> AGA, Sección Cultura, caja 36/4195, exp. 57579 y 57588



En su caso, el beneficio mencionado podrá ampliarse con el de valoración doble a efectos:

- a) De la protección económica establecida en los artículos 17 y 18.
- b) De concesión de autorizaciones de doblaje.
- c) De cuota de pantalla<sup>30</sup>.

Masó no conseguiría la mención de Interés Especial, ni siquiera la de Trascendencia Nacional, pero sí se hizo con las máximas ventajas económicas a las que podía acceder que fueron: una subvención sobre el 50 % del coste comprobado con cargo al Fondo de Protección al Cine Nacional que sumaron 5 millones de pesetas y valoración doble tanto a efectos de protección económica (30 % de lo recaudado), como a efectos de concesión de autorizaciones de doblaje para la casa productora y de cuota de pantalla<sup>31</sup>. La mecánica que había funcionado a lo largo de treinta años de dictadura seguía rindiendo, aunque a regañadientes, en la fase terminal de la dictadura.

La película, además, se encuadraría en un tipo de cine que tuvo cierta presencia en las salas de cine, y que tras la aparición de la trasnochada *La paz empieza nunca*, intentó reformular el conflicto de la Guerra Civil para incluir la reconciliación entre españoles. La idea, estudiada ya por Sánchez Biosca y Heredero<sup>32</sup>, suponía una respuesta a la estrategia del PCE, como dijimos, pero no dejaba de resultar una acción propagandística que casaba con el discurso triunfalista de los vencedores de la guerra. Vemos en estos años en cintas tan maniqueas como *Morir en España* o *Por qué morir en Madrid* el desplazamiento de la imagen del enemigo, del rojo republicano al extranjero. Por primera vez aparecen los españoles que lucharon contra el Ejército golpista como personajes algo honestos y valientes. En la cinta de Ozores, por ejemplo, se celebra la actitud y el arrojo militar del general Vicente Rojo frente a la incompetencia de sus “mentores soviéticos” (76:14). En la gran mayoría de estas películas, cuyos ejemplos más extremos son *Morir en España* y *Posición avanzada*, la idea que España había caído presa del comunismo extranjero sirve para reconocer el valor de los españoles por encima de todo.

En la cinta de Lazaga se celebra incluso el compañerismo de los enemigos de trincheras al recrear una supuesta tregua en el frente para pescar. La escena se presenta de

---

<sup>30</sup> BOE, 1-IX-1964.

<sup>31</sup> GONZÁLEZ, 2001: 222.

<sup>32</sup> HEREDERO, 1996: 109.

manera familiar, en la que los combatientes enemigos se dan noticias de sus respectivas familias y se saludan amistosamente. La situación cambia cuando uno de los soldados saca, como antes hizo su jefe, la bandera blanca para poder ir a pescar, y es disparado por el enemigo (35:50). Cuando el sargento recibe la noticia se confirma que a la unidad republicana la había relevado la XII Brigada internacional, a lo que responde enfurecido: “Cochinos extranjeros, hijos de perra cobardes...”, en un ataque de locura que lo lleva a correr hacia el frente gritando: “¡Vais a saber lo que somos!”. El mismo sargento es el que al final de la cinta arenga a sus soldados “¡Ánimo muchachos que son pocos y no saben español!”. Ya en *Morir en España y Por qué morir en Madrid* se muestra este rechazo a las Brigadas Internacionales, que en estos filmes son acusadas de romper el acuerdo de No Intervención, escrupulosamente cumplido —según esta versión— por Alemania e Italia. Es significativo también como en *Los ojos perdidos* (Rafael García Serrano, 1967) el protagonista pide perdón a Dios por la tentación de la carne, para pedir luego perdón por “los soldados de todas las causas menos los de las Brigadas Internacionales”.

Los que lucharon con valentía en la Guerra Civil fueron los españoles, que pese a que habían sido intoxicados o engañados por el comunismo extranjero, como se defendía años atrás, ahora recobraban parte de la humanidad de la que fueron despojados durante varios años. En *Posición avanzada*, varias frases despectivas hacia los extranjeros continúan salpicando un filme en el que se celebra la hermandad entre los españoles. Esto queda simbolizado de una manera bastante macabra en la última escena de un largo *travelling* sobre los cuerpos muertos de combatientes de ambos bandos mezclados. La misma técnica es utilizada en *Diálogos de la paz* (José María Font, 1965), película presentada a Cannes, donde pasó sin generar gran repercusión, y en el festival de Mar de Plata, donde recibiría, esta vez sí el premio de la Oficina Católica Internacional de Cine:

Por considerar que contiene un mensaje profundo aunque de clara percepción, que exalta la paz entre los hombres basada en el olvido de los más graves resentimientos y en la voluntad común de reconstruir espiritual y materialmente el mundo en que vivimos; mensaje que por otra parte, trasciende las fronteras de la tragedia española y adquiere resonancia universal.

Considera, asimismo, que para ese fin se ha utilizado un lenguaje cinematográfico en el que no faltan los hallazgos originales, y que se ha integrado una poética expresión oral con imágenes de gran belleza plástica<sup>33</sup>.

Películas como *Golpe de Mano* (José Antonio de la Loma, 1969), *Los ojos perdidos* o *La orilla* (Luis Lucia, 1970) son algunas de las que retomaron esta retórica y que resultaron debidamente premiadas por la DGCT. Pero la reconciliación siempre aparecía de forma torticera y, como dijimos, con la condición previa de aceptar la sumisión a la dictadura y la propia equivocación. La superioridad moral del bando nacional tampoco quedaría de lado, como ocurriría en la cinta de José Antonio de la Loma en la que un soldado quiere vengar la muerte de su padre, cacique aragonés asesinado por los rojos, algo que le prohíbe su superior. Cuando esta presentación maniquea de la guerra no quedaba suficientemente clara, la Administración se encargaba que así fuera. En *La orilla* (1970), por ejemplo, que narra la historia de amor entre una monja y un anarquista que intenta conquistarla al refugiarse en el convento, ambos mueren finalmente, por consejo de la censura, por balas republicanas<sup>34</sup>.

Un caso curioso en todo este ciclo es *España, otra vez* (Jaime Camino, 1969), en lo que consideramos un ejemplo de la aplicación de la política aperturista a la narrativa sobre la Guerra Civil. Por primera vez un personaje vencido en la guerra es protagonista y nos es mostrado bajo un sesgo, si no positivo, al menos neutro. La historia que se narra es la de un cirujano estadounidense que combatió en el frente de Cataluña durante la Guerra Civil y que treinta años después regresa a la ciudad condal para participar en un congreso de neurocirugía. Los recuerdos de la guerra se presentan a través de *flashbacks* que superponen imágenes de época en un principio extraídas de la Filmoteca Nacional como reza el letrero que cierra el filme —aunque Román Gubern, guionista del mismo asegura que proceden del archivo de *Actualidades Éclair*, en Toulouse<sup>35</sup>—. así como primeros planos de María, mujer que dejó una profunda huella en el doctor David Foster (Mark Stevens). Éste encuentra a su hija, también llamada María (Manuela Vargas), con la que establece un vínculo sentimental siquiera sugerido. La animadversión de la Administración por los voluntarios extranjeros que combatieron del lado republicano se traduce en que la palabra no es nombrada en todo el filme, y en ninguna imagen lo vemos a él o a sus compañeros

---

<sup>33</sup> Palmarés y menciones disponibles en:

[http://www.mardelplatafilmfest.com/24/ediciones\\_anteriores/www.mardelplatafilmfest.gov.ar/24/ediciones\\_anteriores/1965.html](http://www.mardelplatafilmfest.com/24/ediciones_anteriores/www.mardelplatafilmfest.gov.ar/24/ediciones_anteriores/1965.html) (último acceso, 22-IX-2015)

<sup>34</sup> GUBERN, 1986: 152.

<sup>35</sup> GUSTRÁN LOSCOS, 2008: 187.

vestidos de uniforme. De hecho se subraya su labor como médico, humanizando la figura del protagonista, y permitiendo hacer referencia a una figura tabú para la narrativa franquista de la guerra.

### **8.3. El turismo y los fetiches de la modernidad**

El número del No-Do que arrancaba con el reportaje de la Academia Naval de Marín se exhibió por primera vez en agosto de 1963. Tras la noticia de la promoción de los guardiamarinas, un barrido sitúa el espectador en una localidad costera donde los coches abarrotan la carretera (1:13). La locución comienza: “A pesar de cierta hostilidad extranjera contra el turismo en España, la frontera española de la Junquera registra diariamente la entrada de 8.000 coches con un contingente de más de 30.000 personas por día”, mientras es acompañada de imágenes de la aduana y de las matrículas extranjeras de los coches. “Sin apearse cumplen los trámites aduaneros con comodidad y rapidez. Vienen a pasar sus vacaciones atraídos por las bellezas, la alegría y la paz de nuestro país”. El expresivo énfasis en la palabra paz está asociada a las imágenes de la Policía Aduanera cumpliendo con su cometido. Es entonces cuando se nos muestra un plano contrapicado donde la mitad izquierda de la imagen muestra una larga playa y la derecha una carretera bastante transitada. El locutor entonces retoma el discurso, al tiempo que los siguientes planos ya se vuelcan sobre las playas abarrotadas de gente: “La mayoría se dirige a la costa mediterránea, desde la Costa Brava hasta Tarifa. El anuncio del fútbol se hace en cuatro idiomas, las mujeres son felices con tanto establecimiento donde pueden entregarse al rito universal que es ir de tiendas, para comprar productos típicos”.

Cierran el reportaje varios planos donde mujeres extranjeras pasean alrededor de las tiendas, en particular una de ellas probándose un sombrero. La noticia que se enlaza bajo el rótulo de “Deportes” es la de la introducción del béisbol en nuestro país, al que se dedicó exclusivamente, según la narración, en el campo madrileño de La Elipa. Una carrera de caballos en Inglaterra ganada por un corcel llamado Cádiz completa la sección que precede a los cursos de verano para extranjeros que se dan en la Universidad Central de Madrid bajo el lema “Vivir la cultura española en España” (5:44), y que se complementa con entrevista a varios estudiantes extranjeros a los que “les gusta mucho la cultura española”. Cierra el noticiario dos noticias anodinas: unas pruebas de “salvamento y socorrismo” en Francia y unas “Escenas rodadas en el Norte de Dinamarca” donde se recrean los estilos de vida de la Edad de Piedra.

Es evidente, tras el visionado de este número del Noticiario, cómo la propaganda institucional, que se inicia con una alabanza a la labor del Ejército y se acompaña con la efectividad de los funcionarios de Policía de Aduanas, incluye el turismo como elemento de legitimación del propio régimen. “Bellezas, alegría y paz” sería el antecesor directo del “Spain is different” por el que el país habría logrado una modernización demostrada en la efectividad de sus instituciones, sin las necesidades de adoptar un sistema democrático. La introducción de la cultura norteamericana, simbolizada aquí por la (fallida) introducción del béisbol así como la afluencia de extranjeros, no sólo a nuestras playas sino también a nuestras universidades, demostraban la apertura del país al resto del mundo, al menos en materia económica. El turismo se convertía en fuente de ingresos y el país en una marca atractiva para los ciudadanos europeos “pese a cierta hostilidad extranjera contra el turismo en España”. En definitiva, en lo que se insistía era en el argumento de que eran los países occidentales los que se habían adaptado al modelo español, y por ello se sentían atraídos por sus encantos. España era un país singular, pero precisamente porque el tiempo —y la economía— le había dado la razón frente a quienes como en Francia y el Reino Unido, lo habían atacado durante todos estos años. El auge del turismo suponía un triunfo frente a esos gobiernos, a quien sus propios ciudadanos contradecían acudiendo en masa los meses de verano a las costas españolas.

Pero no sólo los gobiernos se levantaban como enemigos de la imagen moderna del país. También habría que recordar que en la primavera de ese mismo año se había estrenado en Francia *Mourir en Madrid*. De hecho, en *Por qué morir en Madrid*, película que como vimos, continúa puntualmente la narración fílmica de Rossif, se contrapone “el tópico trasnochado” que significa según el narrador la imagen que se da de España. Así analiza el inicio del filme francés (27:56): “Si ha de verse una llanura española ha de ser una llanura misérrima, sin una casa ni un pájaro. Si ha de verse un aldeano, el aldeano es viejo, vestido de negro con los pantalones remendados. Si ese aldeano tiene un borrico, ese borrico nunca será joven, fuerte, el borrico aspeado y roñoso. Esos tres elementos se fundirán en uno solo: llanura, aldeano y asno. He aquí l’Espagne éternelle: la tierra muerta, el aldeano y su burro a punto de morir de asco junto a ése árbol pelado que ni un perro utilizaría para un apuro, y cómo no, al fondo una guitarra nostálgica dramatiza, llora como una Magdalena. Ésta es la España que desean; ahora ya puede comenzar la corrida; es nuestra sangre lo que más les divierte; ahora vamos a morir en Madrid lo mejor que podamos para que la clientela del señor Rossif pueda alegrarse de vivir en París”. (27:56). El filme de Manzanos, en cambio, comienza con tomas aéreas de la ciudad de Madrid, del Madrid moderno y cosmopolita,

capital de un “país abierto, un país moderno, levantado sobre un solar antiguo y lleno de grandezas históricas” (1:32). Para lo que tras la advertencia textual que nos informa que estamos frente a un filme de respuesta a la película de Rossif, una serie de postales turísticas se suceden frente a la cámara.

La justificación del régimen surgido de la Guerra Civil, “olvidada ya en nuestras fronteras”, como se asegura en el filme, había sido capaz de levantar un nuevo país que urgía ser conocido *in situ* por parte de la población extranjera. El turismo era entonces, además de una entrada de divisas, un medio de legitimación del peculiar sistema político español que se pretendía, de nuevo, arraigado en la propia personalidad patria. El principal impulsor de la campaña comercial e institucional que significó el *Spain is different*, Fraga Iribarne, lo expresaría con claridad:

El turismo permite comprobar la vigencia y fecundidad de [nuestros] valores. De ahí que el turismo, al hacer conocer nuestro pueblo como es, presta un enorme servicio de reivindicación de la personalidad española. Como prueba de la eficacia de un sistema político que mantiene un orden templar durante más de veintisiete años e impulsa a un país hasta ayer subdesarrollado hacia nuevos horizontes económicos<sup>36</sup>.

Los nuevos horizontes económicos estaban en ese momento establecidos por los argumentos como los que expresaba Fernández de la Mora, pretendiendo que la dictadura franquista era principalmente un gobierno gestor sin más ideología que el bienestar económico de los españoles. La Administración franquista y los servicios que prestaba, siguiendo la galopante ideología tecnocrática, eran eficaces, cercanos y sobre todo apolíticos. Si se pretendía presentar la dictadura como un homólogo de las democracias occidentales, hacía falta hacer hincapié en este hecho, y la sociedad de consumo había ayudado a consolidar esta imagen en parte de la población. Con una cultura política atrofiada, un sistema educativo fuertemente ideologizado e infrafinanciado y una libertad de prensa y expresión amordazadas, el estilo de vida consumista venía a confirmar la despolitización de grandes capas de población que abrazaron el liberalismo económico como uno de los pocos espacios de decisión a su alcance. Las campañas de los XXV Años de Paz o la promoción turística venían a confirmar el dominio de las técnicas de persuasión de la publicidad audiovisual que habían hecho entrada con el medio televisivo y que permitía a

---

<sup>36</sup> Cit. en RINCÓN, 2014: 242.

la Administración adaptar su lenguaje de manera mucho más eficiente y directa, a la vez que le permitían sacar pecho de los avances alcanzados bajo la dictadura.

El régimen se enorgullecía de esta manera de la ciencia que había crecido bajo sus auspicios, algo de lo que resultaba difícil vanagloriarse a tenor de la calamitosa situación de la educación nacional, la escasez de alumnos y la competencia de los profesionales de la educación que habían sustituido a los depurados. La ciencia, la industria y la estadística se convertían en una nueva herramienta de legitimación que demostraba el progreso económico al que había llegado el país cuyos productos más acabados eran el automóvil y la red de televisión. El Estado era finalmente eficaz en algo más que en la represión política. La inversión en infraestructuras permitió el auge del turismo, a la vez que permitía a un número creciente de españoles disfrutar de agua corriente y una potencia de luz eléctrica que permitía la entrada de electrodomésticos. Los planes de estabilización impulsados a mediados de la década, habían comenzado a dar sus frutos y todo ello comenzaba a tener una presencia cada vez mayor en el cine de ficción más identificado con la dictadura. El inicio de *La ciudad no es para mí* (Pedro Lazaga, 1966), por ejemplo, sigue el ejemplo de la profusión estadística que ya habíamos visto que ocurría en *A revolução de maio* a través de una voz en off: “Madrid, capital de España. 2.647.253 habitantes. Crecimiento vegetativo: 129 personas al día. Población flotante: 360.580 personas. 472.527 vehículos...”<sup>37</sup> (02:20). La narración se acompaña de música trepidante e imágenes de multitud de automóviles circulando por la ciudad y planos aéreos de la misma. Si bien es cierto que la cinta no fue premiada por la Administración, nos puede servir como punto de partida por un lado por el gran éxito de taquilla que supuso, pero principalmente porque muchas otras películas utilizaron similares recursos para acentuar la modernización del país.

Una cantidad nada desdeñable de películas que se ambientaban en Madrid o en Barcelona utilizaron las tomas aéreas al principio de los filmes para poner al espectador en contexto. La lectura es clara: nuestras ciudades son modernas y dinámicas, ajetreadas y funcionales, lejos quedaban las llanuras y los burros que ciertos malintencionados pretendían mostrar como la imagen del país. Los grandes planos panorámicos permitían ahora ver el trazado de las calles, así como reconocer los edificios representativos como materialización de la maquinaria del Estado. Así comienza también *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), película donde las imágenes en color inciden en esa idea de progreso que se destila de los planos aéreos del Bernabéu, el Ministerio del Aire, el aeropuerto de

---

<sup>37</sup> Cit. en RINCÓN, 2014: 149.

Barajas, el Palacio Real... La película, de hecho, está rodada en gran parte en zonas reconocibles de la capital como la Gran Vía, donde el automóvil tiene una presencia privilegiada. La cinta, además, pretende ser la celebración de la inclusión de la mujer en el trabajo, eso sí, a través de los donativos a la Cruz Roja que la belleza de las protagonistas hacen posible. Con Tony Leblanc, Arturo Fernández y Concha Velasco entre otros, la película que inaugura la celebración de las profesiones en el cine español es una comedia sin mucha gracia en la que la presencia de las mujeres, las imágenes de Madrid y la tecnología Eastmancolor parecen ser todos los alicientes de la misma, y que parecen aunarse cuando las cuatro cuentan las plantas de la por entonces recién construida Torre de Madrid en la Plaza de España [figs. 40-41].

La película también inaugura una nueva narrativa sobre la efectividad del Estado y sus instituciones, que si bien delegaba ciertos servicios en organizaciones caritativas como la que centra el argumento, otros servicios como el transporte público, ambulancias y hospitales se muestran en todo momento puntuales y eficaces. Significativa es la escena en la que las chicas continúan su colecta en la Bolsa (32:57), donde la interrupción de las bellas mujeres en el trabajo de los hombres que se encuentran en el parqué provoca malentendidos y confusiones en las inversiones. Llegado un momento de la secuencia (35:06), una de las chicas pregunta ingenua “¿Qué hacéis aquí?”, a lo que el personaje interpretado por Arturo Fernández contesta arrogante: “Tra-ba-jar. Si no sabes el significado de la palabra, mira en el diccionario”. Además de la evidente misoginia de la frase, la escena refuerza la percepción de productividad que confirman las voces, los movimientos constantes de personas y las interrupciones de los corredores a los jefes que hablan con las muchachas. Heredera de la concepción corporativista de la sociedad actualizada por discursos como el de Fernández de la Mora que acabamos de ver, la película supone un alegato en favor de la colaboración de las distintas clases sociales en pos de un bien común. De esta manera, cada una de las protagonistas proviene de un medio distinto, ya que el personaje de Concha Velasco como joven de extracción popular —imagen reforzada por la presencia de su novio mecánico, Tony Leblanc— y la hija del embajador son las figuras que conforman los dos polos de la ecuación. Esta secuencia de la Bolsa se cierra de acuerdo con esta idea, cuando uno de los corredores más afortunados en la sesión, don José (Marcelino Ornat), hace una gran donación: “Un día aprovechado. Lo menos que puedo hacer es repartirlo con quienes lo necesitan más que yo”, dice el hombre antes de introducir el cheque en la urna.



La diferencia entre las clases sociales sería abordada de manera muy distinta por parte de directores de la “disidencia tolerada” como Bardem, Berlanga y Fernán Gómez. En los tres casos encontramos además en sus películas la confirmación de la densidad simbólica del automóvil como elemento catalizador de la acción. En el caso del primero sería pionero con *La muerte de un ciclista* (1955), en el que la clase social de los protagonistas y la impunidad con la que pueden abusar de aquéllos que se encuentran en una peor situación queda reflejada en la metáfora que supone la primera escena por la que atropellan al hombre en bicicleta y se niegan a socorrerle. Berlanga, siguiendo su línea más apegada a la comedia sainitesca haría de *Plácido* (1961) el protagonista de una absurda jornada el día de fin de año en el que tiene que utilizar constantemente el vehículo que no ha terminado de pagar para hacer favores a gente de buena posición que le permita finalmente pagar la letra del propio vehículo. Como señala Sally Faulkner precisamente haciendo hincapié en esta idea de promoción social, Plácido se pasa la película entera corriendo de arriba abajo para permanecer en el mismo sitio. Sería también esta investigadora la que llamara la atención sobre la fetichización que Fernán Gómez consigue hacer del automóvil en la magnífica *El mundo sigue* (1963), donde los brillos de las llantas y la vida de lujo contrastan con el barrio y la casa donde crecen las protagonistas, y desde donde una de ellas termina suicidándose para terminar cayendo sobre el lujoso vehículo<sup>38</sup>.

Tomando el coche como referencia, otro género que sufriría una curiosa metamorfosis estos años sería el cine policíaco. Si durante los años 50 en muchos casos este cine de intrigas servía para lanzar un nada disimulado discurso anticomunista por el que los enemigos de la patria constituían un imaginario ideal para rodar secuencias de baja iluminación identificándolo con las sombras y la conspiración, a partir de ahora se presentaba como un género idóneo para demostrar la función de servicio público de la benemérita institución policial, y contrarrestar la imagen de fuerza represiva extendida en gran parte de la población. Este recurso permitía al mismo tiempo mostrar estas instituciones como parte del proceso de modernización e institucionalización “a la europea” que se había alcanzado durante estos años. De esta manera, por ejemplo en la película *Los atracadores* (Francisco Rovira-Beleta, 1962), los protagonistas de la historia son tres jóvenes, también de distintas clases sociales que se adentran en el mundo del crimen. No hay ningún papel protagonista para los miembros de la Policía, que es mostrada meramente como una institución solvente, científica y responsable, encargada del cumplimiento de la ley. El que sean los atracadores los protagonistas permite presentar la ley como infalible. Al espectador

---

<sup>38</sup> FAULKNER, 2013: 86-94.

se le iguala con el investigador policial, muchas veces anónimo, omnisciente. Los personajes que interpretan la Policía cambian constantemente, destacando su presencia de un modo absoluto. En el interrogatorio que se hace al final del filme a uno de los delincuentes, por ejemplo, se le advierte “conocemos todas vuestras fechorías”.

El funcionamiento preciso, científico y regular de la institución policial queda reflejado en la escena en la que los protagonistas, tras realizar un atraco a un hotel, en el que muere un hombre, se deshacen de las armas que portaban [sec. 9]. Una voz en off que ha sido utilizada a lo largo del film para darnos esa sensación de omnisciencia relata cómo el proceso de la investigación policial consigue resolver el caso. (80:11) “Habían hecho desaparecer las dos pistolas y cuanto podría comprometerles. Ahora podrían seguir su vida como antes, igual que si nada hubiera sucedido. Sin embargo...” Plano de una puerta con el letrero Balística-Laboratorio: “Quedaba un cabo suelto, las balas extraídas al hombre que murió en el hotel.” La cámara se adentra en la habitación siguiendo a un hombre hasta encuadrarlo en un plano medio con otro que ya se encontraba dentro. En la pared se observa una librería con un número importante de libros ocupando la mayoría del fondo de la imagen, a la derecha se hace un hueco donde se acumulan los papeles. Los hombres están comparando dos fotografías donde aparecen diversas balas ampliadas.

La narración continúa sin pausa: “Las marcas impresas en una de ellas por las estrías del cañón, demostraron que procedían de un revólver de los llamados Bulldog, un arma nada corriente. Hacía algún tiempo otro hombre había sido muerto por un disparo del ferretero hecho con un revólver de ese tipo. La coincidencia puso en actividad al personal del laboratorio. El cotejo de las dos balas demostró con toda certeza que ambas habían sido disparadas por el revólver de aquel atracador”. El plano siguiente se hace desde un vehículo en movimiento que muestra la fachada de un edificio institucional, un hombre baja del vehículo y es acompañado por otros dos hacia el interior y por los pasillos del palacio. Sigue el recuento de los hechos: “El arma estaba identificada, ahora era cuestión de dar con ella. El ferretero fue ejecutado en diciembre y su revólver debía encontrarse en el Palacio de Justicia. Las pruebas de convicción utilizadas en los procesos quedan archivadas en el depósito de la audiencia territorial que ocupan los sótanos del edificio”. Entonces el hombre que había llegado manda a otro preguntar discretamente por el arma. Las pesquisas les llevan inexorablemente a encontrar a los culpables y condenarlos. Al autor material, por cierto, se le ejecuta con la técnica del garrote vil, secuencia que se puede apreciar al final del filme y que, como todo él, está realizada con gran solvencia.

Esta idea de eficiencia y eficacia de los servicios del Estado demostraban la adaptación de los productos culturales al discurso tecnocrático por el que “la política en marcha, es decir, la acción del gobierno, está dejando de ser un quehacer intuitivo para convertirse en una técnica discursiva y reglada, en un menester no de aficionados, sino de expertos”<sup>39</sup>. Idéntica idea se desprende de un filme cuyo título ya supone toda una declaración de intenciones *091, Policía al habla* (José María Forqué, 1960), y cuya primera secuencia se encarga de confirmar. Tras salir unas chicas del colegio un coche atropella a una de ellas, Mari José. Los compañeros acuden a auxiliarla cuando un plano de un teléfono a disco interrumpe la acción y la música dramática con que había empezado el filme. Una mano masculina marca el número de la Policía, y acto seguido un plano de conjunto en ligero contrapicado nos muestra el interior de una oficina donde se aprecian varias mesas con mapas acristalados sobre ellas, cuatro hombres sobre otra mesa a dos alturas, con dos lámparas y un calendario presidiendo la misma. También se advierte a otro hombre a la izquierda de la imagen sentado en una mesa de menor tamaño. Uno de los cuatro responde al teléfono y confirma en voz alta: “Una niña de siete años, instituto María de Molina”. Otro hombre que se encontraba fuera del cuadro anterior se levanta de su escritorio para recoger el impreso mecanografiado por el telefonista y se dirige a otra habitación desde donde se comunica con un coche patrulla: “Atención, atención, Z30 para H20”. Un plano del techo del coche donde se aprecia el letrero “Policía” bajo una sirena se encadena mientras oímos la voz del policía con quien se comunican: “Z30 a la escucha, adelante cambio”. Tras ser informado del incidente, el coche patrulla se pone en rumbo activando la sirena y un nuevo plano, esta vez de un mapa de Madrid, nos muestra varios coches en miniatura que son manipulados por una mano anónima. El hombre que habla desde la comisaría avisa a las unidades Z10, Z20, Z40 y Z60 para identificar el coche a la fuga: “Patrullen y detengan a cualquier coche de estas características que pudiera ser sospechoso”, añade. Todas las patrullas confirman la orden y se ponen en movimiento. Desde el principio de la escena ha pasado un escaso minuto y medio, dando idea de la velocidad a la que se produce la intervención de la Policía y de la capacidad de reacción del Cuerpo. Acto seguido, una ambulancia se lleva al cuerpo de la niña que finalmente ha fallecido.

El uso de los mapas es una constante a lo largo de la cinta, dando al espectador una visión global y esquematizada de la ciudad y confirmando el dominio que del terreno tiene la institución policial. La niña atropellada resulta ser la hija del inspector Andrés Martín (Adolfo Marsillach), el protagonista de una película donde la acumulación de varias historias

---

<sup>39</sup> FERNÁNDEZ DE LA MORA, 1986: 132.

sirve para vehicular la narración y demostrar la eficiencia de la Policía en su labor. Los títulos de crédito finalizan con la leyenda “Nuestro agradecimiento a la Dirección General de Seguridad y especialmente al Departamento de Orden Público sin cuya colaboración no hubiese sido posible la realización de la esta película”, recordando el inicio de no pocas cintas del ciclo “de cruzada”, y que por cierto también aparecía al inicio de *Las chicas de la Cruz Roja*. La labor de propaganda institucional que realiza esta producción sería objeto de una revisión de la categoría A1 que en un principio se le había concedido por la de Interés Nacional que finalmente conseguiría.

Como no podía ser de otra manera, al final de la película el inspector encuentra al coche y al hombre que ha atropellado a su hija, pese a lo cual reprime las ganas de tomarse la justicia por su mano y le pone a disposición de sus compañeros de oficio, poniendo por delante el imperio de la ley a su venganza personal. Acto seguido, otra historia que continúa con la, bastante desestructurada, narración es la de un hombre que de nuevo llama a la Policía porque a su hijo se le acaba el oxígeno de la bombona. Ellos, a pesar de las dificultades de encontrarla, lo logran y llegan justo cuando se estaba agotando la que tenían. La mujer les dice que no sabe cómo darle las gracias, a lo que el protagonista contesta: “Pues no nos las dé. Al fin y al cabo este es también nuestro trabajo y nos gusta hacerlo” (67: 56). El lado humano de los policías quedaba por tanto doblemente demostrado: por un lado renunciando al comprensible impulso de venganza, reprimido por su profesionalidad y del otro la acción inequívocamente humanitaria de la bombona. Quedaba, por tanto, exaltar la valentía de estos héroes anónimos, y para ello se inventa una nueva intervención en Barajas donde autobuses y aviones funcionan puntualmente, y donde descubren a varios atracadores. Finalmente el inspector y sus compañeros consiguen abatir a los malhechores, y el inspector es herido de bala. La última escena del filme continúa en la línea de la demostración de la eficiencia de los servicios públicos con la ambulancia que transporta a nuestro protagonista herido entrando por la carretera de Barcelona en la ciudad camino del hospital.

En las dos películas, de nuevo el coche es un elemento constante que en este caso apoya la labor de los servicios públicos y sigue formando parte de las aspiraciones sociales. En *Los atracadores*, uno de los delincuentes confiesa querer dedicarse a esa vida para poder tener un Jaguar, y en el segundo, en una de las historias que complementan la narración y que conforman la parcela cómica, se nos cuenta las andanzas de dos granujas (Tony Leblanc y Manolo Gómez Bur) que debido a la ausencia de automóvil deben tomar prestado uno para poder robar finalmente un par de melones. Junto al coche, el televisor sería el otro

gran objeto fetiche del consumismo desarrollista. La progresiva accesibilidad al mismo en los países occidentales, provocada por una industria que abarató considerablemente el coste de los tubos catódicos, era un motivo más de frustración entre los españoles de principios de la década de 1960, y como tal aparece en *La gran familia* (Fernando Palacios, 1962). Una de las secuencias en la que se reúne a toda la familia en el mismo plano es cuando desde la ventana ven el televisor del vecino de enfrente (20:58). Cuando intentan ver en el aparato del vecino la película que emite TVE, éste cierra airado la ventana y uno de los hijos le pregunta al padre: “¿Por qué no nos compras un televisor?”, a lo que él (Alberto Closas), con el niño Chencho en brazos, le responde; “Hijo... ¡Como no nos toquen los cupones de la sopa...!”. En ese momento hace aparición el abuelo (Pepe Isbert), proponiendo la solución “¡Si los venden a plazos! Compre cuando quiera y pague cuando pueda”.

La intervención de TVE, que “ha sido requerida para colaborar en un caso especial” ya al final del filme (93:23), permite a la pareja que ha encontrado al niño devolverlo a su familia tras el emotivo mensaje que el padre y la madre dan en antena. La pareja, sin descendencia, duda durante un momento. La figura de una virgen en la pared en el contrapicado que muestra a ambos en la escena parece hacer aflorar la compasión en ellos, que además de devolverles el niño les regalan una televisión en la última escena que desata el júbilo de la familia (95:49), en la que el padre también recibe la buena noticia que va a tener un decimosexto hijo. La cinta se vuelve a cerrar con un último plano de la familia reunida, esta vez frente al televisor que ha regalado la pareja que tenía a Chencho “para el niño ese que se ha hecho famoso”. La última escena termina, sin embargo con uno de los hijos, Crispulo (Pedro Mari Sánchez), lanzando un cohete con la inscripción “Gracias Dios” por la vuelta de su hermano. De esta manera se conjugaban la tradición y el consumismo en “un eficaz canto a la heroica clase media, centrada en su lucha doméstica, el referente esencial del desarrollismo”<sup>40</sup>.

A mayor gloria del ente público realiza Sáenz de Heredia *Historias de la televisión*, gracias al éxito que supuso su *Historias de la radio* (1955), y donde los cambios sociales ocurridos entre los diez años que separan una y otra película hacen parte del prólogo del filme refiriéndose a las antenas de teletransmisión. Si bien el discurso con el que se inicia muestra la desconfianza que provoca en el medio cinematográfico la irrupción del aparato, en seguida se cantan sus virtudes (2:26): “En fin señores, que la televisión nos trae a casa

---

<sup>40</sup> BENET, 2012: 326.

todo. Vuestras diversiones, nuestra información, es también ventana por la que nos llega la luz de la cultura, el mejor conocimiento de los pueblos y la posibilidad de acertar quien era la favorita de Luis XIV y llevarnos a casa una lavadora. Es indudable que su poder de difusión es omnipotente y que todos vivimos hoy afectados por la erupción de estos volcanes de apariencia inerte pero de una actividad arrolladora”. Producción de Pedro Masó, coguionista con el director de *Raza*, la obra comienza por supuesto con la ya tradicional leyenda de agradecimiento institucional: “nuestra gratitud a Televisión Española por su amplia colaboración en el rodaje de esta película”, y cuenta con un reparto que le debía haber supuesto algún premio que finalmente no alcanzó. El filme, por otra parte, supone un hito en la creación de un imaginario de la modernidad de la que el número de Concha Velasco (52:22) “La chica ye-ye” es la secuencia más representativa.

La televisión, cantada ya hasta por su competidor directo, también contribuyó a legitimar el discurso desarrollista desde una doble óptica. Por el lado material, el mismo hecho de poseer una televisión ya introducía a su dueño en el status audiovisual de sus vecinos europeos, y por el discursivo, la cotidianidad de la imagen la hacía más cercana, accesible y verosímil. A esto último ayudó, sin duda, la extensión de las cámaras de 35 mm y el auge del sonido en directo. El reportaje dio un nuevo valor a la imagen en movimiento, ahora establecida como uno de los lenguajes sociales más relevantes. Esto tuvo un impacto directo en la recepción también de las películas de cine que, siguiendo el modelo de la televisión, introducían las —ahora sí numéricamente relevantes— clases medias. La emigración a la ciudad y la interiorización de las actitudes urbanas que habían provocado el auge de la nueva clase social consumista, resultaron también fundamentales para este acercamiento entre el discurso audiovisual y la realidad de los espectadores. Paralelamente coincidimos con Gubern en la idea de que el televisor es uno de los medios de comunicación más conservadores<sup>41</sup> si atendemos a los procesos de recepción que se producen en los espectadores, puesto que la fidelidad a este dispositivo se basa en la pasividad y la falta de alternativas<sup>42</sup>. Justamente señala Julio Montero que esta visión adolece de una falta de rigor académico que esconde un desdén por la programación televisiva; estaríamos de acuerdo con esta afirmación si habláramos de la televisión actual o de un país democrático de la época.

En la dictadura franquista el discurso popular de la televisión sirvió como instrumento político y de legitimación de un régimen antidemocrático. Sus políticas

---

<sup>41</sup> GUBERN, 2005: 11.

<sup>42</sup> GUBERN, 2003: 119.

informativa, educativa y cultural estaban sometidas a una mediatización que las convertía “en cierta manera en elementos transmisores de la propaganda ideológica franquista”<sup>43</sup>. Tómese como ejemplo de la utilización ideológica la difusión que desde el ente público se le dio al gol que Marcelino marcaría frente a la URSS en la final de la Eurocopa de 1964, en la que el equipo jugó de azul y el equipo soviético de rojo en el estadio Bernabéu. En todo caso, debido a las restricciones de tiempo y la dificultad de acceder a los fondos de TVE, lamentamos tener que dejar de lado el estudio de la imagen televisiva que hubiera sin duda enriquecido notablemente nuestro análisis.

#### 8.4. La familia y el cine infantil

La televisión volvía a colocar a la familia alrededor de la mesa. Como artículo de consumo característico de la modernidad, simbolizaba al mismo tiempo el fruto del trabajo de los cabezas de familia españoles y como logro del franquismo y del propio Franco como Caudillo de todos. Una vez superada la división que se había celebrado en el cine más ideológico de los primeros años y aceptado el perdón que acompañaba al mensaje paternalista del cine religioso, la familia volvía ser el estandarte de una sociedad que gracias al desarrollo económico y a la paz social avanzaba inexorablemente hacia la tierra prometida de la sociedad de consumo. Atrás quedaban las interpretaciones edípicas de *Raza*, retomadas más tarde por *Lo que nunca muere* o *Torrepartida*. Los hermanos de estas películas reflejaban el conflicto que había provocado la degeneración comunista y que tuvo su reflejo en las relaciones de pareja, como ocurre en *Rojo y negro* o en *Murió hace quince años*. Ahora, con el Estado franquista bien consolidado, las relaciones de pareja también habían vuelto a la normalidad cristiana, la mujer, como vimos, retomado su puesto en el hogar y el marido en el puesto de trabajo proveyendo para los suyos según la nueva masculinidad desarrollista. Siguiendo el esquema corporativista reformulado por parte de los seguidores de Escrivá de Balaguer, el estado de bienestar era el revés de la sociedad patriarcal de la familia y el discurso audiovisual se encargaría de reflejarlo en títulos como *La gran familia*.

Faltaba por entonces incluir a las nuevas generaciones, y en particular a los niños en esta metamorfosis del discurso familiar. Es por ello que otro de los proyectos personales del renovador del cine español fue la consolidación de una programación infantil que había contado con *Garbancito de la Mancha* como un prometedor precursor del género. Para ello, una parte importante de las menciones de Interés Especial serían reservadas a este tipo de

---

<sup>43</sup> BAGET, 1993: 11.

producciones, que se iniciaría con la película de la productora de Fernández de la Mora, Rodas PC, en colaboración con Procusa, *Tintín et les oranges bleues* (Philippe Condroller, 1964), en el primer año que se otorgó este nuevo galardón. Desde entonces, cintas como *El rayo desintegrador* (Pascual Cervera, 1966) servirían además para foguear a profesionales del medio de la televisión en la producción cinematográfica sin demasiado éxito ante la evidente pérdida de competitividad de sus productos ante el medio televisivo. El intento llegaba tarde, y pese a la buena voluntad de García Escudero, su política serviría para alimentar el oportunismo de los Luis Lucia o Ramón Torrado, ahora volcados en el cine más popular, ante la única opción de adquirir algún beneficio económico de parte de la Administración. Con la llegada de la televisión, y particularmente a partir de la extensión del alcance de sus emisiones, la consolidación de una programación infantil regular y la creciente accesibilidad al aparato catódico el cine infantil desapareció prácticamente de las salas de exhibición en los últimos años del franquismo

El deseo de promover una producción cinematográfica especialmente dirigida a un público infantil es una utopía recurrente en la historia del cine internacional hasta la llegada de la televisión, cuando desapareció de las salas el público al que podía estar destinada. Incluso en algún momento llegó a hacerse realidad, aunque nunca en España<sup>44</sup>.

La afirmación de Camporesi conviene ser matizada, pues los filmes existieron, en efecto, eso sí con la ayuda de productoras extranjeras en un principio, como fue el caso de la película de Tintín, o con la colaboración de la televisión pública que poco a poco se haría con esos espectadores. En efecto, de las películas que fueron premiadas en los años que estudiamos, sólo dos alcanzaron cifras de asistencia superiores a 200.000 personas según las poco fiables estadísticas de la Base de Datos de Películas Clasificadas del MCU, evidenciando el escaso interés que provocaban entre el público infantil y juvenil. No es de extrañar esto a tenor de la calidad de la cinta que inaugura la lista, y que significativamente sería una de las pocas aventuras del héroe de Hergé que no estaban basadas en uno de sus comics.

*El misterio de las naranjas azules*, que fue el título con que se distribuyó la cinta en nuestro país, narra las aventuras de Tintín en España a partir del secuestro del profesor Tornasol y su homólogo español el profesor Zalamea, “una de las más grandes figuras de las ciencias modernas” que había creado una nueva especie de cítrico capaz de adaptarse a ambientes desérticos, secuestrados por un grupo para hacerse con el invento. La cinta fue

---

<sup>44</sup> CAMPORESI, 1993: 26.



rodada en Valencia, de donde procede el científico español, y se puede reconocer a Pablito, protagonizado por Pedro Mari Sánchez, el niño petardista de *La gran familia*. Los paisajes y costumbres españolas eran utilizados para, imaginamos, dar mayor exotismo a la cinta. Por suerte para los espectadores españoles, el metraje de la versión patria era casi media hora más corto que en la cinta francesa, puesto que la pobre actuación de los personajes y lo previsible de la narración resultaron decepcionantes para los seguidores de las aventuras del tebeo francés.

Hubo varios intentos más, de similares resultados y presupuestos. En general la ficción infantil, pese a los intentos de la Administración, fue un campo en el que las productoras dedicaron pocos recursos, lo que unido a la “política educativa” de este tipo de producciones, la hacían escasamente atractiva para los jóvenes españoles. Una moral desfasada que incidía sobre la obediencia familiar y política, la religiosidad y la decencia pública que se conformaba a través de la indumentaria o la interacción entre sexos (y que era parte intrínseca de los programas Educativos que se emitían por entonces en televisión), fueron adoptados por los directores que se aventuraron a realizar este tipo de producciones confiando en la recompensa económica o el reconocimiento profesional.

Profesionales que luego harían una larga carrera en el ente público, como Pascual Cervera o José Luis Vitoria, harían sus primeras incursiones en el mundo de la comunicación audiovisual a través de este cine infantil. El último de los mencionados, por ejemplo, realizaría *Los diablos rojos* (1966), una historia ambientada en Zamora y en la que unos niños deciden imitar a unos gángsters recién llegados a la ciudad. La contraposición continua que se hace entre los dos mundos —en los que la pérdida de inocencia parece querer ser el hilo conductor— abre el filme. Los tres ladrones son presentados en un vagón de tren, donde timan a un hombre y enseguida roban una cabra antes de dirigirse al centro de la ciudad. Los niños, en cambio, aparecen en la escuela, recitando la tabla de multiplicar bajo la atenta dirección del cura [figs. 42 y 43]. De una calidad estética que recuerda a los años de *Forja de almas* y una sobreactuación bastante ridícula, el filme gira en torno al cliché del bandido generoso que no podrá escapar, sin embargo, al peso de la justicia. La trama se repite recurrentemente en este tipo de películas, en el que sus jóvenes protagonistas contribuyen a la “paz social” mediante el enfrentamiento con villanos malhechores que terminan siendo detenidos por las fuerzas del orden gracias a la acción de los niños. Argumento presente en otra de las primeras cintas de este género que recibirían la mención de Interés Especial, *El rayo desintegrador* (Pascual Cervera, 1966), en la que el

protagonista Quique (Pedro Solís) consigue con la ayuda de su inquietante robot Arturo [fig. 44] desarticular la banda de criminales comandada por José Luis Coll. El realizador de *botón de ancla*, Ramón Torrado, utilizaría la misma fórmula en su *Lío en el laboratorio* (1967), alcanzando poco más de 65.000 espectadores y certificando el decreciente interés en este tipo de historias.

Los éxitos familiares de taquilla esos años estaban casi completamente copados por las comedias populares y folklóricas de las que el “cine con niño” había resultado una muy rentable franquicia. Este cine fue dejado de lado por la Administración probablemente porque se acercaba de manera evidente al modelo de españolada tan criticado durante los años cuarenta. El tipismo de toros, paella y sol que poblaba las películas de Marisol parecía querer introducir la españolidad en el mundo moderno de una manera que no pareció suficientemente “culta” para los responsables de la cinematografía nacional<sup>45</sup>. Para un cine como el infantil-juvenil este modelo no parecía ser el que demandaba la Administración:

El cine para menores es una necesidad universal que de manera especial se hace sentir en nuestra Patria y que no puede satisfacer la simple autorización para aquellos de películas que no se han realizado teniendo en cuenta su psicología y las exigencias de su desarrollo intelectual y moral<sup>46</sup>.

No por ello se darían por vencidos personajes como Luis Lucia, director de las primeras y más exitosas películas de Marisol y especialista en el revival sesentero del cine con niño, que había dirigido a Antonio Molina en la exitosa *Esta voz es una mina* y había hecho debutar en la pantalla a Rocío Durcal con *Canción de juventud* (1962) y *Rocío de la Mancha* (1963). Probablemente porque la película con la que hizo debutar a Ana Belén tampoco tuvo el éxito que había esperado, Lucia y Benito Perojo en la producción presionaron para conseguir la certificación de Interés Especial para su *Zampo y yo* (1966). La cinta adolece de una afectación empalagosa y una caracterización un tanto desasosegante del payaso protagonista (nada menos que Fernando Rey) que para más inri muere a lo largo de la película y se le aparece a la niña en un sueño bizarro del que hablaremos en seguida. Lo único que se salva es la fotogenia y el oficio de la precoz artista, que de todas formas no puede evitar caer en la cursilería de la narración. Ésta gira en torno a la soledad de una niña que vive en una gran mansión en el barrio de Salamanca. Su padre, un importante empresario, se encuentra la mayor parte del tiempo de viaje o en la oficina, y la niña, por

---

<sup>45</sup> TORREIRO, 2009: 333; RINCÓN, 2014: 246; BENET, 2012: 291-293 y EVANS, 2004: 129-141.

<sup>46</sup> Preámbulo de la Orden de 2 de marzo de 1963 por la que se regula la protección especial al cine para menores, BOE 9-III-1963.

tanto, decide huir de la casa para dar un paseo por Madrid. En él descubre un circo a los pies de la Basílica de San Francisco el Grande donde conoce a quienes serán sus amigos a lo largo de la historia: el humilde y gracioso niño Manolo y el payaso Zampo.

La muerte de éste nos descubre que se trata en realidad del hermano del padre de Ana Belén, que así se llama en la cinta, un antiguo miembro de la exitosa empresa que abandonó el mundo de las finanzas para hacer reír a los niños. Por esto el padre, interpretado por Luis Dávila, muestra una aversión por los payasos que le dota de una psicología torpemente plana, al afirmar (22:19) que el circo le “molesta ¡Los payasos! Siempre haciendo reír... ¿eso es trabajo? ¿Qué pasaría si todo el mundo se pintara la cara y se pusiera un tomate en la nariz?”. La muerte de su amigo apenas profundamente a la niña, que recuerda las palabras de Zampo para “hablar un poco en serio” con su padre, al que le pide que ayude a la gente del circo con todo el dinero que ha ido ganando esos años. Es entonces cuando en el sueño se le aparece el payaso, un sueño por cierto que comparte con su padre, en medio de la noche para darse un paseo por la ciudad por los lugares más reconocibles antes de subirse con su amigo en “El vagón fantasma”, que entre números musicales les lleva a un teatro abandonado en un ambiente lúgubre que sin duda produce una extraña sensación de malestar en el espectador (88:43) [sec. 10].

Tras la aparición de un payaso que se ha vuelto loco por no poder hacer reír a los niños, una multitud de clowns se dispone a presenciar un juicio. Rápidos movimientos de cámara, en ocasiones oscilantes, sobre el público preceden a la entrada de unos fiscales con las caras pintadas que se presentan a los tres jueces. Voces fantasmagóricas proferidas desde las gradas acentúan una percepción alterada de la secuencia en la que se enjuicia al padre, encerrado en un círculo de tiza, al que “se le acusa de haber considerado a los hombres en virtud del dinero que pudieran tener o rendirle”, y de sembrar la tristeza. Este alegato anticapitalista es rápidamente cancelado por el propio Zampo (que ejerce de abogado de su hermano) y los jueces que le exculpan. Entonces ambos, padre e hija, se despiertan y se disponen a disfrutar juntos del tiempo que como familia les faltaba al principio. El mensaje moral de la película, unida a la poca sensibilidad infantil que muestra esta escena, sería la tónica habitual en un fallido género en el que la ñoñería, las sobreactuaciones y la ostensible rebaja del nivel intelectual de las producciones acabarían por formar parte del peor cine de estos años.

Cabría salvar quizás un par de películas: el debut de Eloy de la Iglesia con la cinta de cuentos *Fantasía 3* (1966), en la que unos decorados y personajes creíbles hacen algo más

llevadera la de todas formas también extraña y bizarra producción del posterior director de culto. Cabe reseñarse también dentro de esta producción la decente y trabajada adaptación de *El mago de Oz* con la que se cierra, y que cuenta con la música de Fernando García Morcillo como elemento de calidad. Inspirada también en los cuentos, esta vez de Hans-Christian Andersen reunidos en la fábula de *Ole Lukøje* (Ole Cierraojos), está la muy loable película de Francisco Macián *El mago de los sueños* (1966), en la que da vida a los personajes de la televisiva Familia Telerín que desde 1964 acompañaba el inicio de la programación para adultos con el famoso “vamos a la cama...”. Haciéndose con los derechos de los personajes de José Luis Moro, la presencia del malvado Coco Quitasueños (el Ole Cierraojos del escritor danés) hila la sucesión de siete historias en la que los famosos personajes son protagonistas de cada una de ellas, que, por cierto, tenían un estilo distinto y único. A pesar de la notable calidad estética y musical de la obra, la historia de Cleo, por ejemplo, en la que la niña toma un platillo volador para soñar entre las estrellas, está realizada a través de recortes de papel, signo de la penuria económica con la que se finalizó la cinta<sup>47</sup>.

Finalmente la película se estrenó con un importante éxito en España y América Latina, obteniendo la mención de Interés Especial pese a lo cual la empresa de Macías se disolvió y el propio director catalán no realizó ninguna otra película. Lo cierto es que la mayoría de las productoras que se lanzaron a la creación de este tipo de cine resultaron efímeras, exceptuando curiosamente las productoras de *El misterio de las naranjas azules* (Rodas PC) o *Zampo y yo* (Benito Perojo), lo que evidencia la escasa continuidad que fuera de la televisión tuvo el cine infantil. En el cambio de década, el foco —en los productos cinematográficos— se iría desplazando, junto a esta generación nacida a partir de 1955 y que comienza el fenómeno demográfico del *baby-boom* en nuestro país, hacia la adolescencia, edad de cambios, de búsqueda de identidad y de confrontación de la autoridad que tendrá un reflejo en el conjunto de la sociedad española.

### 8.5. El maquillaje corrido

La generalización de la sociedad de consumo y los cambios sociales que provocaron fueron dando un protagonismo cada vez mayor a las nuevas generaciones cuya adolescencia coincidió con los años de mayor crecimiento económico del país. La juventud, que iba ganando presencia en la vida pública española como grupo social autónomo, se convertiría de igual manera en uno de los objetivos temáticos y de mercado en la cinematografía

---

<sup>47</sup> MANZANERA, 1992: 86.

española. El aumento del nivel adquisitivo alcanzaba también a estos grupos sociales que, al igual que con el cine infantil, fueron encontrando un hueco cada vez mayor en la pantalla. Si los pioneros en centrar su atención en este grupo social fueron Marco Ferreri y Carlos Saura, haciendo respectivamente de *Los chicos* (1959) y *Los golfos* (1960) —las primeras radiografías de una generación de adolescentes, fuertemente inspirada del neorrealismo italiano y con un importante contenido de denuncia social—, el cine popular pronto se acercaría cautelosamente al género con títulos como *Las chicas de la Cruz Roja* o *Historias de la televisión*, donde Concha Velasco se alzaría como la encarnación de esos cambios representando el prototipo de mujer moderna, en una nueva vuelta de tuerca del enfrentamiento entre modernidad y tradición cuyo baluarte tomaría ahora la figura de Manolo Escobar<sup>48</sup>.

La introducción de la cultura musical anglosajona asociada a esta generación tendría su particular celebración en la cinta de Jesús Yagüe *Megatón Ye Ye* (1965), cinta con una protección estatal de más de un millón de pesetas, en la que dos historias de amor paralelas se desarrollan en paralelo al éxito musical de un grupo de jóvenes músicos de rock. Los grupos de música se asociaron automáticamente a una juventud que iba ganando peso en el mercado gracias al aumento de su nivel económico. Apuestas como las de Yagüe serían retomadas por directores tan eclécticos como Javier Aguirre, que con *Los chicos con las chicas* (1967) alzaría a la fama al grupo *Los Bravos* mediante una película en la que la irrupción de estos jóvenes en un colegio femenino altera la tranquilidad y disciplina reinante en el centro. La cinta es una celebración de los cambios sociales que las nuevas generaciones estaban trayendo como rezaba el éxito que dio nombre a la película:

Los chicos con las chicas tienen que estar, las chicas con los chicos han de vivir, y estando todos juntos deben cantar. Los viejos pararán, me imitarán a mí, se modernizarán, les costará reír. La edad de piedra ya pasó, al menos por aquí, y yo contigo tengo que vivir, quiero ser feliz...

La brecha generacional que se estaba abriendo era celebrada por parte de los que veían el futuro con optimismo y se veían cada vez menos identificados con la dictadura franquista. Algunos directores como Pedro Lazaga se acercaron al género siguiendo una aproximación más convencional y continuista, y recibirían el reconocimiento de la Administración por ello, con cintas como *Los chicos del Preu* (1967). En ésta, el foco sobre la generación de jóvenes estudiantes se completa sobre el fondo de la Universidad y la familia

---

<sup>48</sup> BENET, 2010: 294.

que representan la estabilidad de la sociedad española. Siguiendo el modelo comentado anteriormente, en el filme la funcionalidad de las administraciones queda dibujada por el propio argumento: la temporalidad cíclica que ya ensayara el director catalán en *Los guardiamarinas* lleva al espectador a presenciar la evolución de un curso escolar en el que los cambios que sufren los personajes no hacen sino integrarles de manera ordenada en el mundo adulto. Para ello existen, además de los profesores del curso preuniversitario, los padres que realizan un esfuerzo económico y de comprensión que quedan aunados en el personaje interpretado por Alberto Closas (el padre de *La gran familia*), severo catedrático de matemáticas y padre de uno de los alumnos. Su familia, de nuevo, es el grupo ejemplar que ocupa una de las grandes trazas narrativas del relato. En su primera aparición, la escena está situada en el hogar: una casa burguesa donde él y su hijo aparecen vestidos de traje y peinados ambos a raya. Éste último es un joven rubio y de ojos azules, características que comparte con su hermana pequeña pero no con su madre, una mujer con mechas y que llama al marido por el nombre de “catedrático”. La posición de autoridad rigurosa del cabeza de familia queda reforzada por el mote de “cuatro y medio” con el que le conocen los alumnos y extrapolada a la Administración en general cuando éste previene a la familia en esta misma escena que “los catedráticos y los políticos siempre sabemos lo que se dice de nosotros” (7:59).

Bajo el paraguas de un argumento juvenil se cuelan constantes referencias al orden tradicional, no solamente a través del personaje de Closas, que en una demostración de equidad suspende a su propio hijo al final del filme, sino también a partir de la propia institución y las relaciones entre hombres y mujeres que se suceden en el paso por ella. La cinta hace un especial hincapié en que el papel predominante de la mujer en este curso es encontrar una pareja para poder realizarse como madre, argumento que queda patente cuando tres amigas aparecen en los alrededores de los edificios comentando las tareas a realizar. Una de ellas, caracterizada por su jovialidad y despreocupación a lo largo de la cinta, inicia la conversación de esta significativa secuencia (35:05) cuando pregunta “¿Qué tendrán que ver con el Preu los presidentes de la República si se han muerto todos?”, a lo que una compañera asiente contestando: “Más valdría que en lugar de República y de integrales y de ciclos de carbono nos enseñaran a freír un huevo, para no hacer el ridículo cuando nos casemos”. La voz de la contradicción surge tímidamente al replicar que “eso se aprende con el tiempo”, para ser respondida por la primera protagonista con un sarcástico “Síiiii... a costa del estómago y la paciencia del marido. Me imagino diciéndole al idiota que pesque: Cielín

¿Qué prefieres cenar? ¿Un presidente al ajoarriero, un triángulo astronómico bien fritito o un asado de polinomios?”, sentencia entre risas de sus compañeras.

El papel de la mujer en la sociedad era uno de los cambios más significativos y visibles de todos los que habían provocado la introducción de la sociedad de consumo y uno de los que también provocaron más reacciones en los sectores más inmovilistas del régimen. Estas voces, que se hacían oír a través de periódicos como *El Alcázar*, tenían una contradictoria continuidad en el ámbito cinematográfico de parte de directores como Ignacio F. Iquino o el propio Lazaga. Ambos fueron cultivando con mayor intensidad a lo largo de los años 70 un tipo de cine *softcore* que al mismo tiempo servía para alertar de los peligros que para la estabilidad de la sociedad y de sus individuos tenía la liberalización de la moral. Estas películas tenían su referente y precursor en las comedias sexis de finales de los años 60, el archiconocido género del “landismo” que contaba con productores como José Luis Dibildos como iniciadores del género con títulos como *Amor a la española* (Fernando Merino, 1967), donde por cierto ejercía también de guionista. Se inicia aquí la larga serie de películas en la que el sexualmente frustrado varón español, aquí protagonizado por José Luis López Vázquez y Alfredo Landa, corre por las playas de Torremolinos detrás de atractivas suecas. La película, premiada por cierto, llevaba el título alternativo de *Una sueca entre nosotros*, y un vistazo al cartel promocional nos pone en contexto ante este género de películas en la que la mujer extranjera representaba al mismo tiempo el objeto de deseo y la amenaza sexual, lo exótico y lo prohibido<sup>49</sup> [figs. 45 y 46].

Estos productos, cuyas lecturas freudianas resultan inevitables, no podían sino reflejar la represión sexual sufrida por la población española, que por otra parte se dejaba notar también en países como Italia o Francia, donde la censura se abolió poco antes que en nuestro país, y donde las comedias sexis tampoco eran un producto desconocido, como demuestran la trilogía “sensual” de Jean-François Davy o la célebre saga de Jaimito (Alvaro Vitali), por ejemplo. La revolución sexual que comenzó a hacerse inevitablemente presente a partir de fines de los sesenta tenía un componente demográfico y generacional innegable. Muchos de los espectadores de estas películas se enfrentaban a esta apertura de manera contradictoria y muy condicionada por la moral católica muy presente en los países del sur de Europa, y que en el caso de nuestro país, estaba acentuada por la ausencia de libertades políticas y por la sensación de aislamiento respecto a los vecinos europeos que había dejado aún más claro la llegada masiva de turistas a nuestro país. La represión, en este caso sexual,

---

<sup>49</sup> TRIANA-TORIBIO, 2003: 101-102.

que había soportado la población española es clave para comprender cómo este tipo de cine funcionaba como una:

... terapia visual, proporcionando un tipo de placer contenido en la pantalla que de este modo se puede exorcizar de forma segura: el deseo que provoca lo extranjero es abiertamente reconocido por la narrativa, pero, de modo simultáneo, queda contenido dentro de los límites de la ficción, que logra así su efecto catártico<sup>50</sup>.

La apertura sexual que se demandaba era un reflejo más de las frustraciones sexuales de los españoles que siguiendo los esquemas patriarcales relacionaban la liberalidad de costumbres con la exhibición del cuerpo femenino. La fascinación que producían estas imágenes femeninas, siguiendo a Laura Mulvey de nuevo, se reforzaban por la presencia de patrones preexistentes de fascinación, en este caso severamente reprimidos, tanto en los individuos como en el grupo social<sup>51</sup>. El cuerpo femenino deseado y presentado en la pantalla era, y es, preferentemente joven. La juventud, en este sentido, también formaba parte de ese deseo aún más imposible y frustrante para ciertos grupos de edad, y a la vez más cercano a su cotidianeidad. Los cambios sociales que se adscribían a las nuevas generaciones eran observados por esta parte de la población con interés y desconfianza. La presencia de esta psicología era evidente en las películas de directores veteranos que, como Ingacio F. Iquino o el propio Lazaga, habían virado hacia el cine *softcore* a lo largo de la década de los 70. Muchas de estas producciones aprovechaban la nueva libertad censora para, mostrando profusamente mujeres en actitudes sensuales y en ropa interior o ligeramente vestidas, criticar precisamente las perniciosas consecuencias que esa apertura tenía en la sociedad. Directores y productores tan conocidos por su defensa de los valores tradicionales y religiosos como Vicente Escrivá se lanzaron estos años a la realización de este cine de bajo presupuesto y rápida amortización, a la vez que parecían expiar su propia escopofilia a través de un mensaje profundamente conservador. Éste es el caso de películas como *Aunque la hormona se vista de seda* (1971), *La curiosa* (1972), *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973) o la cinta del significativo título *Zorrita Martínez* (1975).

*La curiosa* y *Lo verde empieza en los Pirineos* fueron de hecho premiadas por la Administración, y su rentabilidad económica quedaba asegurada además por el éxito de taquilla, en particular de la última, donde un traumatizado anticuario soltero, Serafín Requejo

---

<sup>50</sup> SANTAOLALLA, 2005: 74.

<sup>51</sup> MULVEY, 1975: 6.



(José Luis López Vázquez), debe viajar al país vecino para curar su “terror instintivo a las mujeres”, como le dice su doctor pues, “las considera seres únicos, excepcionales, casi divinos...” lo que le hace verlas con barba. La receta del doctor es no olvidarse de que “El hombre es el rey”, y que debe mirar a las mujeres “como seres inferiores”. La película es un compendio de clichés sobre las relaciones de género y los complejos frente a las costumbres de las sociedades europeas de la época, además de una celebración de la identidad patria, honesta e ingenua. Los dos amigos que acompañan a Serafín, Manuel Campillo (José Sacristán) y Romá (Rafael Alonso), consiguen engañar a sus mujeres para viajar a Biarritz, donde tras ser engañados primero por un trío francesas a las que invitan a flores y champán para después irse con un grupo de amenazantes franceses que les insultan al grito de “¡Capitalistes!”, y después ser seducidos por tres travestis cabareteros, son sorprendidos por sus mujeres. Éstas, primero ingenuas por dejarles irse, y luego honestas al perdonarles su tentativa de adulterio, les seducen de nuevo provocando sus celos y vistiéndose “a la europea”, dicen ellas o “como unas..., como unas tanguistas, con esas piernas y esas cosas al aire” (72:01), dicen sus maridos. La vuelta al orden también afecta a don Serafín, que encuentra el amor en la chica de origen español que trabaja en el hotel donde se hospeda, y con la que disfruta del poco cine español que se proyecta en la ciudad vasco-francesa.

Las referencias fílmicas son constantes en la película, como ocurre varias veces con *El último tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972), cuyo cartel comercial aparece al menos media docena de veces cuando los protagonistas entran en la sala de exhibición. Allí asisten a la proyección de hasta seis filmes, de los que tres de ellos muestran el cartel en primer plano: el primero es el de la película X *Masseuse Perver* (*Clinic Exclusive*, Don Chaffey, 1972), tras lo cual se nos muestra la imagen promocional de la pionera del cine erótico *Inga* (Joseoh W. Sango, 1968). La última película que ven, que les hace bostezar y dormirse en el cine (32:07) —también debido a las seis sesiones continuas a las que se someten— es *The Clockwork Orange* (Stanley Kubrick, 1971), cinta clasificada X en los EEUU y cuya exhibición causó una gran polémica en su llegada a Europa, y al Reino Unido en particular. Cabe destacar también que el audio que se escucha cuando parecen hastiados de tanto sexo en la pantalla es el de una película alemana donde una mujer ríe mientras una voz masculina dice sensualmente “wunderbar”. El escándalo que causó la obra de Kubrick, como bien sabemos, no tuvo nada que ver con la carga erótica de la cinta sino más bien con la crudeza de las escenas de violencia que escondían una crítica a las instituciones represivas del Estado. El filme se intentó presentar en la Semana de Cine de Valladolid en la primera edición que se desprendía del Lábaro y de la orientación “religiosa y de valores humanos” en 1974. Debido

probablemente a este pasado, el director estadounidense mostró su descontento y permitió su exhibición exclusivamente en el ámbito universitario. La exhibición contó con dos pases, el último de los cuales fue interrumpido por la Policía bajo la razón de una “amenaza de bomba”<sup>52</sup>. La película se vería el año siguiente en salas de Arte y Ensayo y sería estrenada doblada en español finalmente en 1978.

Antes del episodio del Festival de Cine vallisoletano, Ignacio F. Iquino había conseguido ver la cinta, más que probablemente en su estreno en EEUU o Canadá en 1971, puesto que en 1973 estrenaría su propia y muy española versión del filme, titulada *Aborto criminal*, en el que la “ultra-violencia” estaba aquí asociada a la degeneración de la juventud y a los estragos que causaba la interrupción voluntaria del embarazo. El inicio del filme muestra ya su voluntad de plagio cuando uno de los protagonistas, Seiton, aparecen persiguiendo a otro joven en coche con gorro de bombín y bastón incluido [sec. 11]. No sólo eso: la cinta emula la obra maestra de Kubrick acompañando la acción con la música de J. S. Bach, y en particular de la famosa *Tocata y fuga en re menor* (BWV 565) que se introduce en la narración cuando Ana (Emma Cohen) sale corriendo escaleras abajo tras abortar por un desamor. Tras ser ingresada en el hospital se suicida presa de la vergüenza de su acción. La historia de Ana se enmarca en una narración discontinua, en la que la degeneración de la juventud queda personificada en varios personajes como la sensual Menchu (María Reniu) y sus amigos que pasan su tiempo bebiendo, fumando marihuana y escuchando música rock en inglés.

En una de las escenas más ridículas (53:07), el grupo se encuentra en una casa donde se escuchan gemidos descontextualizados, o acaso proveniente de alguna de las habitaciones (no queda muy claro), mientras beben, fuman y hojean revistas pornográficas. Ni que decir tiene que toda esta narración sirve como excusa para mostrar en ropa interior a varias de las protagonistas, en un trabajo estético que combina primerísimos planos de labios y miradas provocadoras con fotogramas fugaces en los que muchas veces apreciamos la imagen de Ana con sangre entre las piernas en una evidente alineación con los *Exploitation films*. Un ejemplo de esta estética es la secuencia en la que Menchu sale a bailar tras enterarse de que está embarazada pero no sabe de quién. La escena viene precedida por la reprimenda de su madre, una burguesa preocupada más de su vida social que de la educación de su hija, que abofetea a su hija diciéndole: “Te di libertad porque creí que tenías talento, pero me has demostrado ser una golfa” (59:30). Menchu entonces

---

<sup>52</sup> *Diario de Sevilla*, 3-II-2011, disponible en <http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/892918/mis/queridosdrugos.html>

aparece en una discoteca donde suena la música rock en vivo con la misma canción que sonara antes en la casa que comentábamos. Las imágenes mezclan la sensualidad de su baile y sus poses con el dolor y el cambio constante de luces en la discoteca antes de desmayarse.

Menchu es detenida junto a otras 37 mujeres por el delito de abortar, momento en el que aprovecha para llamar al policía que investigaba los crímenes de Seiton y sus particulares “drugos”, y al que había intentado seducir para decirle: “Estoy arrepentida de todas las ofensas que le hice. En el fondo esos ataques de soberbia eran sólo para ocultar mi amargura, por verme tan hundida a su lado. Ahora daría toda mi vida por haber sido una chica decente. Estoy arrepentida de todo lo que he hecho. Hoy he llorado por primera vez. En la cárcel trataré de recordar todas las oraciones que aprendí de niña. Y deseo que mi condena sea muy larga para cuando la haya cumplido pueda andar por el camino de la verdad” (68:10). El gancho que tenían estos filmes precursores del destape de la transición se descubrió un buen vehículo para transmitir mensajes políticos, a la vez que para conseguir beneficios económicos. Varios de los profesionales que con más vehemencia habían defendido los valores tradicionales del franquismo contribuían mediante una actitud esquizoide a la liberalización de las costumbres a partir de su crítica. El caso de Iquino o Masó con su éxito en *Experiencia prematrimonial* (1973) ha sido identificado como arquetípico de esta aproximación reaccionario-exhibicionista al cine de los años 70.

Sin embargo, también habría que incluir, como ya hicimos nosotros anteriormente, algunas de las películas de la llamada “Tercera Vía” en este contradictorio esfuerzo de custodia de la moral —recordemos las consecuencias que sufren las protagonistas de *Españolas en París* al no conseguir formar una familia “típica”— a través de la explotación comercial de la sexualidad y en particular del cuerpo femenino. Un repaso por los títulos de las películas producidas por José Luis Dibildos (al que se identifica con este último movimiento cinematográfico a lo largo de los años setenta) nos permite identificar esta estrategia comercial: *Pierna creciente, falda menguante* (Javier Aguirre, 1970), *Españolas en París* (Roberto Bodegas, 1971), *Vida conyugal sana* (Roberto Bodegas, 1974), *Tocata y fuga de Lolita* (Antonio Drove, 1974), *Los nuevos españoles* (Roberto Bodegas, 1974), *Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe* (Antonio Drove, 1975), *La mujer es cosa de hombres* (Jesús Yagüe, 1976) o *Hasta que el matrimonio nos separe* (Pedro Lazaga, 1977). Es también justo destacar que ya en estos años, y particularmente a partir de 1974, las películas premiadas por el Sindicato fueron dejando de lado este cine, abiertamente comercial y de

decreciente calidad estética. De hecho, sería la película de Iquino la última película de tendencia tan conservadora premiada hasta la muerte de Franco.

La posterior desaparición de la censura hizo del destape un movimiento inevitable a la hora de estudiar la cultura fílmica de esta época y un ojo a las estadísticas de asistencia a estas películas delatan su popularidad en el público español. Sería interesante contrastar, como nosotros creemos, cómo este tipo de cine encontró en los primeros años de la democracia su público masivo, y cómo las películas más combativas y comprometidas con el cambio social que tanto se han estudiado y de las que tanto se ha hablado, eran realmente vistas por un público mucho más reducido del que muchas veces se quiere reconocer. En lo que a nuestro arco temporal respecta, conviene recordar para finalizar que la entrada de Pío Cabanillas al frente del Ministerio de Información y Turismo resultó un último fracasado intento de liberalización. La actuación de grupos de extrema derecha (que entre 1971 y 1976 cometerían hasta 66 ataques a librerías, cines, imprentas y periódicos que quedaron impunes<sup>53</sup>) y la animadversión de importantes personas e instituciones del régimen como la Fiscalía que realizaría varias denuncias públicas contra el Ministerio por “divulgación de pornografía”<sup>54</sup>, provocaron su cese tras apenas diez meses en el cargo. Su impronta se dejó notar en cambio en las nuevas normas de censura que consintieron la presencia de desnudos integrales (femeninos, evidentemente) como única parcela de libertad posible en las pantallas españolas.

---

<sup>53</sup> LABANYI, 1995: 2013.

<sup>54</sup> GUBERN, 1975: 181.

## **Conclusion. L'héritage audiovisuel de la dictature**

La dépendance des entreprises vis à vis de l'aide économique à l'Etat n'est pas une caractéristique propre à l'Espagne, comme on le voit bien dans le cas de l'industrie française, britannique, ou simplement dans n'importe quelle autre cinématographie nationale qui veut concourir avec la toute-puissante machine hollywoodienne. Ce qui est particulier au cinéma espagnol c'est la soumission à la volonté politique des administrations publiques pour l'aboutissement de projets audiovisuels, conditionnés par les relations pas toujours très claires, entre gouvernement et entreprises privées. La généralisation des pratiques corrompues, héritières du franquisme que la crise économique actuelle à dévoilée, ont permis aux chercheurs et citoyens de remettre en question les fondements de la démocratie après la mort du dictateur. On assiste alors à un processus de démythification de la période de la Transición palpable dans la profusion de conférences, de débats et de publications autour de ce sujet et de ses figures principales.

On espère avoir démontré tout au long de cette recherche, la portée des stratégies de légitimation du pouvoir dans la configuration du marché audiovisuel espagnol ainsi que dans les produits culturels eux-mêmes. On pense avoir mis en évidence l'existence de régularités dans l'attribution de prix à des films, des producteurs et des réalisateurs en particulier dont le travail s'adaptait aux nécessités politiques de la dictature dans ses différentes périodes. Ce travail de recherche permet des ouvertures d'investigations comme, l'adaptation de l'industrie du cinéma aux différents changements politiques qu'a subi le pays après la période franquiste, ou encore une étude plus détaillée des actualités et de la production télévisée. Un des regrets les plus importants que l'on peut formuler est que ces pistes de recherches comme expliqué précédemment dans l'introduction n'ont pu être suffisamment exploitées dans ce travail. Ce matériel aurait enrichi substantiellement l'investigation. Cependant on peut penser que le bon nombre de sources consultées, notamment les films, nous a permis de faire une évaluation objective des stratégies mises en place par l'administration dans le domaine de la propagande ainsi que les discours privilégiés, par cette dernière.

Les relations qui maintiennent un nombre important de responsables politiques avec des multinationales espagnoles et les cas de corruptions qui peuvent en découler font régulièrement la une de la presse, malgré les fortes pressions dont sont victimes certains journalistes et médias afin d'en minimiser l'exposition. Ces faits mettent en évidence des

attitudes clairement interventionnistes et peu démocratiques forgées durant les années du franquisme.

Les signes d'épuisement d'un modèle politique provoque toujours un processus de démythification que la dictature franquiste à commencé à subir aux débuts des années 1970. La consécration de tout un genre cinématographique connu comme « cine metafórico » serait le reflet le plus caractéristique du jugement du régime comme dans les films *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), *El espíritu de la Colmena* (Víctor Erice, 1973), *La prima Angélica y Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1973 y 1975) o *Furtivos* (Pedro Olea, 1975), dont les ambiances asphyxiantes, le caractère autoritaire et moribond des figures paternelles était rapidement identifiable à la figure du Généralísimo.

Après la mort de Franco ce type de cinéma n'avait plus de sens comme allégorie, il se transforma alors en un vraisemblable processus de démythification de Franco, de sa dictature, et de ses discours légitimateurs. Ce fut particulièrement à travers le cinéma documentaire (précisément un des formats les plus restreint et étatiser jusqu'alors) que ce processus aboutit, et un des héritiers direct de la structure des films métaphorique fût *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976).

Basilio Martín Patino fût sans doute le pionnier dans ce processus de déconstruction de la mythologie franquiste avec *Canciones para después de una guerra* (produite en 1971 et projeté pour la première fois en 1976) et *Caudillo* (produit en 1974 et projeter pour la première fois en 1977). Nous ne savons pas si Patino avait lu Derrida ou Foucault, mais son travail de recyclage des images officielles en les décontextualisant ou plutôt en les adaptant à leurs juste contexte, initie un cinéma documentaire de montage ironique qui influencera les documentaires latino-américains dans les années 70. Patino rencontrera des problèmes avec la censure pour la présentation de son premier projet *El Caudillo* qui fût réalisé dans la clandestinité et avec des archives des maisons de productions étrangères comme Tobis (Portugal), Movietone (Royaume-Uni) ainsi que Pathé et Gaumont (France). Le film se révèle comme une réponse a *Franco, ese hombre*, étant capable de ridiculiser le discours utilisé dans le film de Sáenz de Heredia à travers la simple exposition d'images intercalées avec les voix contemporaines et les poèmes d' Alberti, Neruda, Machado et Luis Fernández Ardavin. En effet c'est le système que le directeur et son équipe utilisèrent pour la réalisation du documentaire laissant clairement voir l'intérêt de propagande et le langage rigide, cohérent et mythologique de la production culturelle franquiste auquel les espagnols s'étaient habitués à travers le NO DO.

Une fois la figure du dictateur démythifié, le réalisateur salmantin s'attaqua directement au régime . Manuel Vázquez de Montalván, qui peu avant la première de *Canciones para después de una guerra* avait publié dans le magazine *Triunfo* ses fameux essais connu sous le nom de "Crónica sentimental de España", et lors d'un entretien diffusé sur Canal + après sa mort en 2003<sup>1</sup> il attire l'attention sur le fait que Francisco Umbral publie au même moment *Memorias de un niño de derechas* . Vázquez Montalvan attribue cette coïncidence « à l'effort d'une génération qui à 30 ans veut récupérer ses racines [...] nous avons besoin de mémoire, ce qui veut dire que nous commençons à avoir de l'ombre». Comme Montalván, Martín Patino nous montre avec ses brillantes satires la culture précaire que cette génération avait reçue en continuant un cinéma à l'image de son précédent film mais cette fois en désarticulant les mythes du franquisme. Les images de Estrellita Castro dans les années 70 ( les seules filmé par Martín Patino lui-même) sur fond de ses propres coplas nous rappellent inévitablement à ce Norma Desmond de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) vivant dans un décalage kitsch et démontrant le terrible vieillissement de cette culture ainsi que la dimension politique qui la soutenait.

Les références aux marchés noirs et aux maladies provoquées par le manque d'aliments attirèrent l'attention sur la culture de la corruption et sur la méfiance envers le travail de l'Etat, pratiques bien ancrées dans la psychologie collective espagnole. Les efforts de rénovation de Martín Patino furent repris avec enthousiasme par des réalisateurs comme Pere Portabella et son *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) ou Cecilia Bartolomé avec *Después de...* (1982), pour provoquer un état d'esprit citoyen critique et démocratique qui aurait permis de fonder un nouveau système politique sur la base de l'information et de la participation. Il est triste de constater à quel point ces documents sont encore méconnus à ce jour du grand public, et comme depuis les chaînes publiques ont reprogrammé des œuvres aussi simplistes et flatteuses comme le documentaire *La transición* (Victoria Prego, 1995) ou ont créé de nouvelles séries documentaires à faire rougir de honte comme par exemple *Audiencia Abierta* (Miguel Ángel Sacaluga, 2014-2015).

L'habitude d'utiliser les medias publics et privés pour véhiculer une idéologie de pouvoir est monnaie courante dans notre période démocratique. En effet dans le premier gouvernement du PSOE la controversé « loi Miró » (qui avait privilégié un type de cinéma

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HEPxCQI8Zuc> (dernier accès 21-IX-2015)

soupçonné d'être opposé à celui du franquisme mais qui de la même manière récompensait des adaptations littéraires qui s'ajustaient à un message particulier et qui dans un sens tuait le cinéma à petit budget), d'autre part on voit également comme la fin du gouvernement de José María Aznar nous donne le « cas Urdaci » ou encore la polémique autour des auteurs de l'attentat du 11M dans la TVE. Pour sa part, le gouvernement Zapatero n'avait pas de scrupules à donner de nouvelles licences de télévision terrestres au groupe médiatique de Roures dans le cadre de sa lutte particulière à l'intérieur et en dehors de son propre parti. Cette stratégie fût imitée par des gouvernements de communautés autonomes comme par exemple celle de Madrid qui donna des permissions de diffusions aux chaînes de télévisions comme Intereconomía ou 13TV, chaînes issues de groupes éditoriales et radiophoniques de droite et ou d'extrême droite. La manipulation que subit actuellement la chaîne Telemadrid ou le journal télévisé de TVE, ou le refus de TV3 d'interviewer Josep Borrell avant les élections en Catalogne sont les derniers et plus clairs exemples de la continuité de ces attitudes et du danger qu'il pose pour la consolidation d'une culture et d'une société démocratique.



## **Conclusión. El legado Audiovisual de la dictadura**

La dependencia estatal de las empresas cinematográficas para la realización de películas no es una característica exclusiva de nuestro país, como bien se puede comprobar en el caso de la industria francesa, británica o básicamente cualquiera de las cinematografías nacionales que quiera competir contra la todopoderosa maquinaria hollywoodiense. Lo que ha sido característico en nuestro cine ha sido la sumisión a la voluntad política de las administraciones para la consecución de muchos de los proyectos audiovisuales que han visto la luz, condicionados por las, no siempre claras, relaciones entre gobierno y empresas privadas. La generalización de las prácticas corruptas heredadas del franquismo que la crisis económica que sufre España desde 2008 han dejado al descubierto, han permitido tanto a investigadores como a ciudadanos replantearse los cimientos del sistema democrático construido tras la muerte del dictador y comenzar un proceso de desmitificación del periodo de la Transición que ha tenido su reflejo en la profusión de conferencias, debates y publicaciones en torno a este proceso y sus figuras principales. Las relaciones que muchos de ellos mantienen con multinacionales españolas y los casos de corrupción que en muchos casos derivan de estos nexos salpican los periódicos e informativos nacionales pese a las tremendas presiones a las que son sometidos los periodistas y medios de comunicación para minimizar su exposición, evidenciando actitudes claramente intervencionistas y escasamente democráticas forjadas durante los años del franquismo.

Esperamos haber demostrado, a lo largo de esta investigación, el alcance de las estrategias de legitimación en la configuración tanto del mercado audiovisual español como en los propios productos culturales. Creemos haber puesto al descubierto la existencia de regularidades en la asignación de premios a determinados filmes, productores y directores que se adaptaban a las necesidades políticas de la dictadura en los distintos periodos de la misma. Una posible línea de investigación que se podría abrir a partir de aquí es tanto la adaptación de la industria a los distintos cambios políticos que ha sufrido el país tras el periodo franquista como un estudio más detallado tanto de los Noticiarios, como de la producción televisiva que en nuestro trabajo ha contado con los impedimentos ya expuestos en la introducción. Tal material hubiera enriquecido sustancialmente este libro y que creemos supone la ausencia más notable. De todas formas, la amplitud de las fuentes consultadas, en particular las propias películas, creemos nos han permitido realizar una aproximación razonable a las estrategias seguidas por la administración en el terreno propagandístico y los discursos por ella privilegiados.

Los signos de agotamiento de un modelo político siempre provocan un proceso de desmitificación que la dictadura franquista comenzó a sufrir a principios de la década de 1970. La consagración de todo un género cinematográfico conocido como “cine metafórico” sería el reflejo más característico en el mundo del cine de este juicio a la dictadura que contaría con películas como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), *El espíritu de la Colmena* (Víctor Erice, 1973), *La prima Angélica* y *Cría Cuervos* (Carlos Saura, 1973 y 1975) o *Furtivos* (Pedro Olea, 1975), donde los ambientes asfixiantes y el carácter autoritario y moribundo de las figuras paternas eran rápidamente identificables con la figura del dictador. Tras la muerte de Franco, este último cine dejó de tener sentido como alegoría para convertirse en un auténtico proceso de desmitificación del propio Franco, su dictadura, y sus discursos legitimadores. Fue particularmente a través del cine documental, precisamente uno de los formatos más restringidos y estatalizados hasta entones, que este proceso se llevó a cabo y un heredero directo de la estructura metafórica fue *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976).

Sería sin embargo Basilio Martín Patino el pionero en este proceso de deconstrucción de la mitología franquista con *Canciones para después de una guerra* (producida en 1971 y no estrenada hasta 1976) y *Caudillo* (producida en 1974, estrenada en 1977). No sabemos si Patino había leído a Derrida o a Foucault, pero su labor de reciclaje de las imágenes oficiales, descontextualizándolas, o posiblemente colocándolas en su justo contexto, inician un cine documental de montaje irónico, que influiría en documentales latinoamericanos a lo largo de los años 70. Patino encontraría varios problemas con la censura para la presentación de su primer proyecto, por lo que *Caudillo* tuvo que ser realizada en la clandestinidad y con archivos de las productoras extranjeras Tobis (Portugal), Movietone (Reino Unido) y Pathé y Gaumont (Francia). La película se alza como una respuesta a *Franco, ese hombre*, siendo capaz de ridiculizar el discurso utilizado en el filme de Sáenz de Heredia mediante su simple exposición intercalada con imágenes y voces contemporáneas y poemas de Alberti, Neruda, Machado y Luis Fernández Ardavín. De hecho ese es el sistema que el director y su equipo utilizaron para la realización del documental dejando claro el interés propagandístico y el lenguaje rígido, coherente y mitológico de la producción cultural franquista, al que estaban acostumbrados los españoles a través del No-Do.

Una vez desmitificada la figura del dictador, el realizador salmantino se volcó sobre el propio régimen. Manuel Vázquez Montalbán, que poco antes del estreno de *Canciones para después de una guerra* había publicado en la revista *Triunfo* su famosa serie de artículos

coordinados bajo el título “Crónica sentimental de España”, llama la atención sobre esta coincidencia con la publicación también de *Memorias de un niño de derechas* de Francisco Umbral en una entrevista concedida a Canal + España y emitida tras su muerte el 18 de octubre de 2003<sup>1</sup>. Vázquez Montalbán lo achaca (24:01) al “esfuerzo de una generación que llegaba a los treinta años de recuperar sus raíces [...] estábamos necesitando de la memoria, lo cual quiere decir que empezábamos a tener sombra”. Al igual que Vázquez Montalbán, Martín Patino nos muestra con brío satírico la poca cultura que recibió esa generación al tiempo que, siguiendo la línea de su primer filme, desmonta los mitos del franquismo. Las imágenes de Estrellita Castro en los 70 (las únicas imágenes rodadas por el propio Patino), con sus coplas de fondo, nos recuerdan inevitablemente a esa Norma Desmond de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950) viviendo en un desfase kitsch, y demostrando el pésimo envejecimiento de esa cultura y tangencialmente de la cultura política que la aupaba.

Las referencias al estraperlo o a las enfermedades provocadas por la escasez de alimentos llamaban la atención sobre una cultura de la corrupción, de la desconfianza en la labor del Estado que tan anclado está en la psicología colectiva española. Los esfuerzos renovadores de Martín Patino fueron retomados con entusiasmo por directores como Pere Portabella y su *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976) o Cecilia Bartolomé con *Después de...* (1982), para provocar un estado de ánimo ciudadano, crítico y democrático que permitiera fundar un nuevo sistema político sobre la base de la información y participación. Es triste comprobar cómo estos documentos son prácticamente desconocidos hoy para la mayoría de la población y cómo desde los medios de comunicación estatales se vuelven a programar trabajos tan simples y autoglorificadores como el documental *La transición* (Victoria Prego, 1995), o se estrenan otros tan sonrojantes como *Audiencia Abierta* (Miguel Ángel Sacaluga, 2014-2015).

El hábito de utilizar los medios de comunicación públicos y privados como vehículos de la ideología del poder cuenta con numerosos ejemplos en nuestro periodo democrático. Si en el primer Gobierno del PSOE se aprobó la polémica “Ley Miró” que favorecía un tipo de cine pretendidamente opuesto al realizado en el franquismo pero que premiaba de igual manera las adaptaciones literarias que se ajustaran a un tipo de mensaje particular y que acabaría con el cine de bajo presupuesto, el fin del Gobierno de José María Aznar se caracterizaría por el “caso Urdaci” o la polémica por la autoría del atentado del 11-M en Televisión Española. El Gobierno de Zapatero, por su parte, tampoco se sonrojó al otorgar las flamantes licencias de televisión terrestre al grupo de Rourès en su particular cruzada

---

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=HEPxCQI8Zuc> (último acceso 21-IX-2015)

dentro y fuera de su propio partido; este recurso fue copiado por comunidades autónomas como la de Madrid que dio entrada a televisiones como Intereconomía o 13TV, provenientes de grupos editoriales y radiofónicos de la derecha, o extrema-derecha. La manipulación que sufre en la actualidad Telemadrid y los informativos de TVE denunciada continuamente por sus trabajadores, o la negativa a entrevistar en TV3 a Josep Borrell antes de las elecciones catalanas, son los últimos y más claros ejemplos de la continuidad de estas actitudes y del peligro que suponen para la consolidación de una cultura y una sociedad democrática.



Figs. 40 y 41. *Las chicas de la Cruz Roja* (R. J. Salvia, 1958 ) Secuencias 22:33 y 22: 36





Arriba, figs. 42 y 43. *Los diablos rojos* (José Luis Vioria, 1966). Secuencias 05:31 y 05:55

Abajo, fig. 44. Cartel promocional de *El Rayo Desintegrador* (Pascual Cervera, 1966)





Figs. 45 y 46. Carteles promocionales de *Amor a la española* (Fernando Merino, 1967) y *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970)







## Apéndice I. Películas Premiadas 1941-1968

TÍTULO	Productora	Director	Estreno	Clasificación Económica	Premio del Sindicato	Dotación Premio Sindicato	Crédito Sindical	Importe Protección Estatal	Otras ayudas
<i>La Dolores</i>	Cifesa	Florián Rey	1940		1º	400.000			
<i>Escuadrilla</i>	Productores Asociados SA	Antonio Román	1941		2º	250.000			
<i>Raza</i>	Consejo de la Hispanidad	José Luis Sáenz de Heredia	1942	1ª	1º	400.000			
<i>Boda en el infierno</i>	Hércules Films	Antonio Román	1942	1ª	2º	400.000	299.820,00		
<i>A mí la Legión</i>	Cifesa	Juan de Orduña	1942	2ª			252.805,00		
<i>Malvaloca</i>	Cifesa	Luis Marquina	1942	2ª			250.117,00		
<i>Viaje sin destino</i>	Cifesa	Rafael Gil	1942	2ª	8º	100.000	158.217,50		
<i>La rueda de la vida</i>	Suevia Films	Eusebio Fdez. Ardavín	1942	2ª	5º	250.000	239.006,50		
<i>Fortunato</i>	PB Films	Fernando Delgado	1942		4º	250.000			
<i>Un marido a precio fijo</i>	Cifesa	Gonzalo Delgrás	1942		6º	250.000			

<i>Huella de Luz</i>	Cifesa	Rafael Gil	1943	1ª	1º	400.000			
<i>La aldea maldita</i>	Manuel del Castillo	Florián Rey	1942	1ª	2º	400.000			
<i>La casa de la lluvia</i>	Hercules Films	Antonio Román	1943	2ª	3º	250.000			
<i>Goyescas</i>	UI Americana	Benito Perojo	1942	1ª	4º	250.000			
<i>Intriga</i>	Tomás Botas- Hércules	Antonio Román	1943	1ª	5º	250.000	325.600,00		
<i>Forja de Almas</i>	Lais SA	Eusebio Fdez. Ardavín	1943	2ª	6º	250.000			
<i>Fiebre</i>	Ufisa	Primo Zeglio	1944	2ª	7º	100.000			
<i>El escándalo</i>	Ballesteros SA	José Luis Sáenz de Heredia	1943	1ª	1º	400.000	512.611,25		
<i>El clavo</i>	Cifesa	Rafael Gil	1944	IN	2º	400.000	951.853,70		
<i>Doce lunas de miel</i>	Hispania Artis	Ladislao Vajda	1944	1ª	3º	250.000			
<i>Eloísa está debajo de un almendro</i>	Cifesa	Rafael Gil	1943	2ª	4º	250.000			
<i>Orosía</i>	Iberia Films	Florián Rey	1944	1ª	5º	250.000			
<i>El abanderado</i>	Suevia Films	Eusebio Fdez. Ardavín	1943	1ª	6º	250.000	600.916,80		

<i>Una herencia en París</i>	Hercules Films	Miguel Pereyra	1944	1ª	7º	100.000			
<i>Lola Montes</i>	Alhambra Films	Antonio Román	1944	IN	8º	100.000			
<i>Dora la espía</i>	SAFE	Rafaello Matarazzo	1943	1ª	9º	100.000			
<i>Cabeza de hierro</i>	Emisora Films	Ignacio F. Iquino	1944	IN					
<i>Inés de Castro</i>	Faro SA	Manuel García de Barros y José Leitao de Barros	1944	IN	1º	400.000	500.000,00		
<i>Bambú</i>	Suevia Films	José Luis Sáenz de Heredia	1945	IN	2º	400.000	874.104		
<i>Espronceda</i>	Nueva Films	Fernán	1945	1º	3º	250.000	406.000		
<i>El obstáculo</i>	Emisora Films	Ignacio F. Iquino	1946	1ª	4º	250.000			
<i>El fantasma y doña Juanita</i>	Cifesa	Rafael Gil	1945	IN	5º	250.000	786.370,58		
<i>Tierra sedienta</i>	Goya	Rafael Gil	1945	IN	6º	250.000	468.795,40		
<i>Domingo de Carnaval</i>	Edgar Neville	Edgar Neville	1948	1ª	7º	250.000	300.000		
<i>Eugenia de Montijo</i>	Manuel del Castillo y CEA	José López Rubio	1944	IN	8º	250.000			
<i>El destino se disculpa</i>	Ballesteros SA	José Luis Sáenz de Heredia	1945	IN	9º	100.000	522.850		

<i>Garbancito de la Mancha</i>	Balet y Blay	José María Blay	1946	IN	10º	100.000			
<i>Los últimos de Filipinas</i>	CEA y Alhambra Films	Antonio Román	1945	IN	1º	400.000	500.000		
<i>La pródiga</i>	Suevia Films	Rafael Gil	1946	IN	2º	400.000	650.000		
<i>Un drama nuevo</i>	Juan de Orduña	Juan de Orduña	1946	IN	3º	250.000	600.000		
<i>Aquel viejo molino</i>	Emisora Films	Ignacio F. Iquino	1946	IN	4º	250.000	200.000		
<i>Misión blanca</i>	Colonial Aje	Juan de Orduña	1946	IN	5º	250.000	400.000		
<i>El crimen de la calle Bordadores</i>	Manuel del Castillo	Edgar Neville	1946	3ª	6º	250.000	325.000		
<i>Las inquietudes de Shanti-Andía</i>	Horizonte F.	Arturo Ruiz Castillo	1947	IN					
<i>Dulcinea</i>	Galatea Films	Luis Arroyo	1947	IN					
<i>Fuenteovejuna</i>	CEA y Alhambra Films	Antonio Román	1947	IN			1.200.000		
<i>La Lola se va a los puertos</i>	Juan de Orduña PC	Juan de Orduña	1947	IN					
<i>La fé</i>	Suevia Films	Rafael Gil	1947	IN	1º	400.000	770.000		
<i>Mariona Rebull</i>	Ballesteros SA	José Luis Sáenz de Heredia	1947	IN	2º	400.000	1.200.000		

<i>Reina santa</i>	Suevia Films	Rafael Gil	1947	IN	3º	250.000	1.800.000		
<i>Noche sin cielo</i>	Emisora Films	Ignacio F. Iquino	1948	IN	4º	250.000	426.000		
<i>Nada</i>	Edgar Neville	Edgar Neville	1949	2ª	5º	250.000	700.000		
<i>Confidencia</i>	Victoria Films	Jerónimo Mihura	1948	1ª	6º	250.000	490.000		
<i>Angustia</i>	Constelación F.	José Antonio Nieves Conde	1948	IN					
<i>El tambor del Bruch</i>	Emisora Films	Ignacio F. Iquino	1948	IN					
<i>Locura de amor</i>	Cifesa	Juan de Orduña	1948	IN	1º	500.000	1.600.000		
<i>Botón de ancla</i>	Suevia Films	Ramón Torrado	1948	IN	2º	450.000	2.050.000		
<i>Don Quijote de la Mancha</i>	Cifesa	Rafael Gil	1948	IN	3º	400.000	1.904.628,40		
<i>La calle sin sol</i>	Suevia Films	Rafael Gil	1948	IN	4º	350.000	1.120.000		
<i>Las aguas bajan negras</i>	Colonial Aje	José Luis Sáenz de Heredia	1948	1ª	5º	300.000	1.200.000		
<i>Don Juan de Serrallonga</i>	Pecsa Films	Ricardo Gascón	1949	IN	6º	250.000	1.600.000		
<i>En un rincón de España</i>	Emisora Films	Jerónimo Mihura	1949	IN	7º	250.000	1.480.000		
<i>La mies es mucha</i>	Chápalo Films	José Luis Sáenz de Heredia	1949	IN	1º	500.000	1.000.000		

<i>El santuario no se rinde</i>	Valencia Films	Arturo Ruiz Castillo	1949	IN	2º	450.000	690.000		
<i>Currito de la Cruz</i>	Cifesa	Luis Lucia	1949	IN	3º	400.000	1.050.000		
<i>La niña de Luzmela</i>	Pecsa Films	Ricardo Gascón	1950	1ª	4º	350.000	875.000		
<i>Una mujer cualquiera</i>	Suevia Films	Rafael Gil	1949	1ª	5º	300.000	1.345.700		
<i>Mi adorado Juan</i>	Emisora Films	Jerónimo Mihura	1950	1ª	6º	250.000	787.500		
<i>Neutralidad</i>	Valencia Films	Eusebio Fdez. Ardavín	1949	1ª A	Accésit - Méritos especiales	150.000	900.000		
<i>Érase una vez</i>	Estela Films	Alexandre Cirici Pellicer	1950	IN					
<i>Don Juan</i>	Chápalo Films	José Luis Sáenz de Heredia	1950	IN	1º	500.000	3.000.000		
<i>Agustina de Aragón</i>	Cifesa	Juan de Orduña	1950	IN	2º	450.000	2.400.000		
<i>Pequeñeces</i>	Cifesa	Juan de Orduña	1950	IN	3º	400.000	1.600.000		
<i>La revoltosa</i>	Intercontinental Films	José Díaz Morales	1950	IN	4º	350.000	750.000		
<i>Brigada criminal</i>	P. Iquino	Ignacio F. Iquino	1951	1ª	5º	300.000	600.000		
<i>Teatro Apolo</i>	Suevia Films	Rafael Gil	1950	1ª	6º	250.000	1.700.000		
<i>La honradez de la</i>	Pecsa Films	Luis Escobar	1951	2ª	Accésit - Méritos	150.000	1.050.000		

<i>cerradura</i>					especiales				
<i>Apartado de correos 1001</i>	Emisora Films	Julio Salvador	1951	1ª	Accésit - Méritos especiales	150.000	750.000		
<i>Balarrasa</i>	Aspa Films	José Antonio Nieves Conde	1951	IN			900.000		
<i>Alba de América</i>	Cifesa	Juan de Orduña	1951	IN					
<i>La señora de Fátima</i>	Aspa Films	Rafael Gil	1951	IN	1º	500.000	1.900.000		
<i>Catalina de Inglaterra</i>	Alfonso Balcázar	Arturo Ruiz Castillo	1952	IN	2º	425.000			
<i>Surcos</i>	Atenea Films	José Antonio Nieves Conde	1951	IN	3º	425.000	1.050.000		
<i>Ronda española</i>	Chamartín	Ladislao Vajda	1952	IN	4º	350.000	1.400.000		
<i>La corona negra</i>	Suevia Films	Luis Saslawsky	1951	1ª	5º	300.000	2.000.000		
<i>Séptima página</i>	Peninsular Films	Ladislao Vajda	1950	2ª	6º	250.000	900.000		
<i>Luna de sangre</i>	Pecsa Films	Francisco Rovira Beleta	1953	3ª	Accésit - Méritos especiales	100.000	570.000		
<i>Cerca del cielo</i>	Columbus Films	Mariano Pombo y Domingo	1951	IN	Accésit - Méritos	100.000			

		Viladomat			especiales				
<i>Cielo Negro</i>	Intercontinental Films	Manuel Mur Oti	1951	1ª	Accésit - Méritos especiales	100.000	840.000		
<i>Sor Intrépida</i>	Aspa Films	Rafael Gil	1952	IN	1º	500.000	1.760.000		
<i>Los ojos dejan huellas</i>	Chápalo Films	José Luis Sáenz de Heredia	1952	1º	2º	450.000	1.200.000		
<i>El Judas</i>	P. Iquino	Ignacio F. Iquino	1952	IN	3º	400.000			
<i>Hermano menor</i>	Itálica Films	Domingo Viladomat	1953	IN	4º	350.000	1.260.000		
<i>Cerca de la ciudad</i>	P. Goya - Excl. Floralva	Luis Lucia	1952	IN	5º	300.000			
<i>La llamada de África</i>	Hesperia films	César Fernández Ardavín	1952	IN	6º	250.000			
<i>La hermana San Sulpicio</i>	P. Perojo	Luis Lucia	1952	1ª	Accésit - Méritos especiales	100.000			
<i>Amaya</i>	P. Lara	Luis Marquina	1952	IN	Accésit - Méritos especiales	100.000	1.699.250		
<i>La laguna negra</i>	Suevia Films	Arturo Ruiz Castillo	1953	1º	Accésit - Méritos	100.000			



					especiales				
<i>Doña Francisquita</i>	P. Perojo	Ladislao Vajda	1953	IN	Premio al color	400.000			
<i>Duende y misterio del flamenco</i>	Suevia Films	Edgar Neville	1952	1ª	Premio al color	400.000			
<i>Bienvenido Mister Marshall</i>	Unici SA	Luis García Berlanga	1953	IN	1º	475.000			
<i>La guerra de Dios</i>	Aspa Films	Rafael Gil	1953	IN	2º	475.000	1.799.440		
<i>Jeromín</i>	PC Ariel	Luis Lucia	1953	IN	3º	400.000	1.760.000		
<i>Carne de horca</i>	Chamartín	Ladislao Vajda	1953	IN	4º	350.000	1.168.000		2.130.999 PC
<i>Dos caminos</i>	Eos Films	Arturo Ruiz Castillo	1954	IN	5º	350.000	700.000		
<i>Fuego en la sangre</i>	IFI	Ignacio F. Iquino	1953	1ªA	6º	250.000	700.000		
<i>Cristo</i>	P. Altamira SL	Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla	1954	IN	Premio especial	150.000	550.000		
<i>Condenados</i>	Cervantes Films	Manuel Mur Oti	1953	1ªA	Accésit - Méritos especiales	100.000			
<i>Aeropuerto</i>	PC Ariel	Luis Lucia	1953	1ª	Accésit - Méritos	100.000	875.000		

					especiales				
<i>Nadie lo sabrá</i>	Suevia Films	Ramón Torrado	1953	1ªA	Accésit - Méritos especiales	100.000			
<i>El duende de Jerez</i>	S. Huguet	Daniel Mangrané	1954	1ªB	Premio al color	300.000	1.715.000		
<i>El beso de Judas</i>	Aspa Films	Rafael Gil	1954	IN			2.400.000		
<i>Murió hace quince años</i>	Aspa Films	Rafael Gil	1954	IN	1º	500.000	2.160.000		
<i>Cómicos</i>	Unión Films	Juan Antonio Bardem	1954	IN	2º	400.000	960.000		
<i>Todo es posible en Granada</i>	Chápalo Films	José Luis Sáenz de Heredia	1955	IN	3º	300.000	630.000		
<i>La patrulla</i>	Ansara Films	Pedro Lazaga	1954	IN	4º	250.000	990.000		
<i>Cañas y barro</i>	P. Orduña Films	Juan de Orduña	1954	1ªA	5º	200.000	1.680.000		1.470.962 PC
<i>Un caballero andaluz</i>	Perojo - CEA	Luis Lucia	1954	IN	6º	150.000	2.400.000		
<i>Marcelino, pan y vino</i>	Chamartín	Ladislao Vajda	1955	IN	1º	500.000	3.604.625		
<i>Historias de la radio</i>	Chápalo Films	José Luis Sáenz de Heredia	1955	IN	2º	400.000		2.700.000	
<i>El canto del gallo</i>	Aspa Films	Rafael Gil	1955	IN	3º	300.000		2.800.000	

<i>Muerte de un ciclista</i>	Guión	Juan Antonio Bardem	1955	1ªA	4º	250.000			2.092.000 PC
<i>Los peces rojos</i>	Estela Films	Juan Antonio Nieves Conde	1955	1ªA	5º	200.000		1.850.000	
<i>Orgullo</i>	Celta Films SA	Manuel Mur Oti	1955	1ªA	6º	150.000	2.200.000	2.496.000	
<i>Congreso en Sevilla</i>	Producciones DIA	Antonio Román	1955	1ªA	Accésit - Méritos especiales	100.000	2.200.000	2.040.000	
<i>El maestro</i>	Unión Films	Aldo Fabrizi	1957	IN	*		1.050.000		2.262.785 PC
<i>Embajadores en el infierno</i>	Rodas	José María Forqué	1956	IN		350.000		3.302.500	
<i>Tarde de Toros</i>	Chamartín	Ladislao Vajda	1956	IN	1º	350.000		4.287.000	
<i>Calabuch</i>	Aguila	Luis García Berlanga	1956	IN	2º	200.000			2.800.000 PC
<i>Un traje blanco</i>	Aspa Films	Rafael Gil	1956	IN	3º	150.000		2.455.000	
<i>Calle Mayor</i>	Guión	Juan Antonio Bardem	1957	1ªA	4º	100.000			2.110.000 PC
<i>La herida luminosa</i>	Balcázar	Tulio Demicheli	1956	IN	Mención primera	0		3.253.788	
<i>Todos somos necesarios</i>	Yago	José Antonio	1956	1ªA	Mención	0	1.050.000		2.240.000 PC

		Nieves Conde			segunda				
<i>Un ángel pasó por Brooklyn</i>	Chamartín	Ladislao Vajda	1957	IN					3.000.000 PC
<i>Rapsodia de sangre</i>	Isasi PC	Antonio Isasi-Isasmendi	1958	IN			990.000	3.000.000	
<i>Y eligió el infierno</i>	Mezquiriz	César Fernández Ardavín	1957	IN	**	320.000	1.170.000	2.730.000	
<i>El último cuplé</i>	P. Orduña Films	Juan de Orduña	1957	1ªA	***	325.000		3.204.000	
<i>La puerta abierta</i>	Mercus - Hesperia films	César Fernández Ardavín	1957	1ªA	2º	200.000		2.484.000	
<i>Amanecer en Puerta Oscura</i>	Estela - Atenea	José María Forqué	1957	1ªA	3º	150.000		2.986.000	
<i>Los ángeles del volante</i>	IFI	Ignacio F. Iquino	1957	1ºB	4º	100.000		1.774.759	
<i>Diez fusiles esperan</i>	Procusa - Chápalo	José Luis Sáenz de Heredia	1959	1A rIN				2.496.500	3.000.000 PC
<i>Quince bajo la lona</i>	Naga	Agustín Navarro	1959	IN	**	325.000	875.000	2.400.000	
<i>¿Dónde vas, Alfonso XII?</i>	Pecsa Films	Luis César Amadori	1959	IN	**	325.000		3.000.000	
<i>La violetera</i>	Perojo	Luis César Amadori	1958	1ªA	2º	250.000			2.932.800 PC

<i>La venganza</i>	Guión	Juan Antonio Bardem	1959	1ªA	3º	150.000	1.500.000		3.000.000 PC
<i>Las chicas de la Cruz Roja</i>	Asturias Films	Rafael J. Salvia	1958	1ªA	4º	0	1.500.000	2.764.800	
<i>Molokai</i>	Eurofilms	Luis Lucia	1959	1A rIN	**	250.000	1.440.000	2.522.270	
<i>La fiel infantería</i>	Ágata Films SA	Pedro Lazaga	1960	1ªA	**	250.000		3.000.000	
<i>El baile</i>	Carabela	Edgar Neville	1959	1ªA	1º	250.000		2.000.000	
<i>El lazarillo del Tormes</i>	Hesperia films	César Fernández Ardavín	1959	1A rIN	2º	150.000	1.500.000	2.617.200	
<i>La casa de la Troya</i>	Coral	Rafael Gil	1959	1ªA	3º	125.000	1.500.000	3.138.800	
<i>Salto a la gloria</i>	Aspa Films	León Klimovsky	1960	1A rIN	4º	100.000	1.500.000	2.288.600	
<i>091, policía al habla</i>	As Films	José María Forqué	1960	1A rIN	**			2.296.000	
<i>La paz empieza nunca</i>	Saiz - Cifesa	León Klimovsky	1960	IN		250.000	1.350.000	2.812.500	
<i>El príncipe encadenado</i>	Eurofilms	Luis Lucia	1960	1ªA	1º	250.000	1.500.000	3.000.000	
<i>María, matrícula de Bilbao</i>	Chamartín	Ladislao Vajda	1960	1ªA	2º	150.000		3.000.000	
<i>Siega verde</i>	Pirene	Rafael Gil	1961	1ªA	3º	125.000		3.000.000	
<i>Sólo para hombres</i>	Ágata Films SA	Fernando Fernán Gómez	1960	1ªA	4º	100.000	1.470.000	2.004.000	

<i>El Cid</i>	Samuel Bronston	Anthony Mann	1961	IN					
<i>Milagro a los cobardes</i>	Trefilms	Manuel Mur Oti	1962	IN	**	250.000		2.812.500	
<i>Cerca de las estrellas</i>	Oro	César Fernández Ardavín	1963	1ªA	1º	250.000		2.072.400	
<i>Tierra de todos</i>	Isasi-Suevia	Antonio Isasi-Isasmendi	1962		2º	137.500			
<i>Los atracadores</i>	Productores y Exhibidores	Francisco Rovira Beleta	1962	1ªA	2º	137.500		2.004.000	
<i>Siempre es domingo</i>	Asturias Films	Fernando Palacios	1961	1ªA	3º	125.000	1.500.000	2.504.000	
<i>Plácido</i>	Jet Films	Luis García Berlanga	1961	1ªA	4º	100.000		2.384.000	
<i>Teresa de Jesús</i>	Cooperativa agrupada	Juan de Orduña	1962	IN	**	250.000	1.500.000	4.000.000	
<i>Dulcinea</i>	Aspa Films	Vicente Escrivá	1963	IN	1º	250.000		5.000.000	
<i>La gran familia</i>	Pedro Masó	Fernando Palacios	1962	IN	2º	150.000		3.906.250	
<i>La reina del Chantecler</i>	Suevia Films	Rafael Gil	1963	1ªA	3º	125.000		4.000.000	
<i>Ensayo general para la muerte</i>	As producción - Eco Films	Julio Coll	1963	1ªA	4º	100.000		1.977.631	
<i>Piedra de toque</i>	Asturias Films	Julio Buchs	1964	1ªB	Premio	250.000	1.500.000	3.600.000	

					especial				
<i>La verbena de la paloma</i>	Perojo - Cesáreo Glez.	José Luis Sáenz de Heredia	1963	1ªA	1º	250.000		4.000.000	
<i>Los tarantos</i>	Tecisa Films	Francisco Rovira Beleta	1963	IE	2º	150.000		3.840.000	
<i>El sabor de la venganza</i>	Centauro	Joaquín Luis Romero Marchent	1964	1ªB	3º	125.000		2.535.750	
<i>Del rosa al amarillo</i>	Eco Films - Impala	Manuel Summers	1963	1ªA	4º	100.000		1.204.800	
<i>Franco: ese hombre</i>	Chápalo Films	José Luis Sáenz de Heredia	1964	IN	Premio especial	250.000		4.736.075	
<i>Jandro</i>	Asturias Films	Julio Coll	1965	1ªA	1º	250.000	1.500.000	4.000.000	
<i>Vacaciones para Ivette</i>	CB Films y Pedro Masó	José María Forqué	1965	1ªA	2º	150.000		3.312.000	
<i>El salario del crimen</i>	Izaro Films	Julio Buchs	1965	2ªA	3º	125.000		1.800.000	
<i>María Rosa</i>	PC Memsá	Armando Moreno	1965	1ªB	4º	100.000		2.326.500	
<i>El misterio de las naranjas azules</i>	Procusa y PC Rodas	Philippe Condroyer	1964	IE				1.018.050	
<i>El señor Lasalle</i>	Eurofilms	Luis César Amadori	1965	IE				5.000.000	

<i>Diálogos de la paz</i>	Petruka Films	José María Font	1965	IE			3.050.000	3.065.133,27	
<i>España insólita</i>	Eurofilms	Javier Aguirre	1965	IE				3.000.000	
<i>Megatón ye-ye</i>	Mundial films y Eva Films	Jesús Yagüe	1965	IE				1.212.208,61	
<i>El rayo desintegrador</i>	Petruka Films	Pascual Cervera	1966	IE			1.728.833	2.000.000	
<i>Los oficios de Cándido</i>	Surco Fims	Javier Aguirre	1965	IE				2.000.000	
<i>Los duendes de Andalucía</i>	Bosco Films - Ana Mariscal	Ana Mariscal	1968	IE				2.705.758	
<i>Nueve cartas a Berta</i>	Eco Films - Transfisa	Basilio Martín Patino	1967	IE			1.000.000	2.491.096	
<i>La barrera</i>	Alpe Films	Pedro Mario Herrero	1966	IE				2.000.000	
<i>Campanadas a medianoche</i>	Internacional Films	Orson Welles	1966	IE				5.000.000	
<i>La dama del Alba</i>	Films R. Beleta	Francisco Rovira Beleta	1966	IE			3.745.712	4.458.492,40	
<i>Acteón</i>	X Films	Jorge Grau	1968	IE				1.887.937,52	
<i>Aquella joven de Blanco (Bernadette de Lourdes)</i>	Estela Films	León Klimovsky	1965	IE				1.000.000	
<i>De cuerpo presente</i>	Elías Querejeta	Antonio Eceiza	1965	IE				2.352.099,50	



	PC								
<i>Con el viento solano</i>	Pro-Artis ibérica	Mario Camus	1968	IE			4.248.927	4.724.162	
<i>La caza</i>	Elías Querejeta PC	Carlos Saura	1966	IE				2.001.322,22	
<i>El día de mañana</i>	Leona Films	Agustín Navarro	1969	IE				1.000.000	
<i>Posición avanzada</i>	Coop. Destello	Pedro Lazaga	1966	IE	Premio especial	250.000	1.500.000	2.921.860,05	
<i>Cotolay</i>	Midega Films	José Luis Nieves Conde	1967	IE	1º	250.000		5.000.000	
<i>Morir en España</i>	Pefsa films	Mariano Ozores	1965	IE	2º	150.000		1.497.281	
<i>Zampo y yo</i>	Época Films y Benito Perojo	Luis Lucia	1966	IE	3º	125.000		5.000.000	
<i>La familia ...y uno más</i>	CB Films y Pedro Masó	Fernando Palacios	1965	IE	4º	100.000	3.696.010	3.398.230,46	
<i>Los diablos rojos</i>	PC El buho rojo	José Luis Vilorio	1966	IE				1.782.217,76	

Abreviaturas: **IN** : Interés Nacional. **IE**: Interés Especial. **rIN**: Revisión Int. Nac. **Accésit ME**: Méritos Especiales. \*: 1er premio especial a la película que resalte los principios políticos, espirituales, morales o sindicales. \*\*: Premio especial a la película de más profundos valores políticos o espirituales. \*\*\*: Primer premio a la película de mayor éxito. **PC**: Prima por Coproducción.

## Apéndice II. Películas premiadas 1968-1974

TÍTULO	Productora	Director	Estreno	Clasificación Económica	Premio Sindicato
<i>Dos alas</i>	Arcadia Films	Pascual Cervera	1967	IE	
<i>Huida en la frontera</i>	Marte Films	Manuel Torres Larrodé	1966	IE	
<i>Fantasia...3</i>	Pan Latina	Eloy Germán de la Iglesia	1966	IE	
<i>Tres perros locos, locos, locos</i>	Mar Films	Jesús Yagüe	1966	IE	
<i>La busca</i>	Surco Fims	Angelino Fons	1967	IE	
<i>Miguelín</i>	Arcadia Films	Horacio Valcárcel	1965	IE	
<i>Un perro en órbita</i>	Apolo Films	Antonio del Amo y Antonio Román	1966	IE	
<i>El primer cuartel</i>	IFI España	Ignacio F. Iquino	1966	IE	
<i>El último encuentro</i>	Antonio Eceiza	Elías Querejeta	1967	IE	
<i>Alas y garras (El maravilloso mundo de los pájaros)</i>	Natura Films	Félix Rodríguez de la Fuente	1967	IE	
<i>Porqué morir en Madrid</i>	Fénix Films	Eduardo Manzanos	1966	IE	
<i>Noche de vino tinto</i>	Films Contacto	José María Nunes	1968	IE	
<i>El último sábado</i>	Films Pronade	Pedro Balañá	1968	IE	
<i>Operación Plus Ultra</i>	Filmayer y Pedro Masó	Pedro Lazaga	1966	IE	
<i>Los Flamencos</i>	Hidalgo PC	Jesús Yagüe	1968	IE	
<i>Una historia de amor</i>	Estela Films	Jorge Grau	1968	IE	
<i>Cuando tú no estás</i>	B. Perojo y Época Films	Mario Camus	1966	IE	
<i>Los ojos perdidos</i>	Estela Films	Rafael García Serrano	1967	IE	Premio especial
<i>Los guardiamarinas</i>	Filmayer y Pedro Masó	Pedro Lazaga	1967	IE	1º
<i>El precio de un hombre</i>	Tecisa Films	Eugenio Martín	1967	IE	2º
<i>Adiós cordera</i>	Alpe Films	Pedro Mario Herrero	1969	IE	3º
<i>Juguetes rotos</i>	Paraguas y Pefsa films	Manuel Summers	1966	IE	4º
<i>Un millón en la basura</i>	Pedro Masó PC y CB Films Produc	José María Forqué	1967	IE	
<i>Sábado en la playa</i>	Olympic films	Esteban Farré	1967	IE	
<i>Cuarenta siglos os contemplan</i>	Coop. Carthago y CICE	José María Alonso Pesquera	1968	IE	
<i>El mago de los sueños</i>	Estudios Macián SA	Francisco Macián	1966	IE	

<i>Los caballeros de la antorcha</i>	Visor Films	Pascual Cervera	1969	IE	
<i>Mañana será otro día</i>	Tibidabo Films	Jaime Camino	1967	IE	
<i>El bordón y la estrella</i>	Coop. Cinem. Jaizkibel	León Klimovsky	1967	IE	
<i>Aventura en el palacio viejo</i>	Producciones Cinematográficas PM	Manuel Torres Larrodé	1967	IE	
<i>Dante no es únicamente severo</i>	Films Contacto y Tibidabo	Jacinto Esteva	1968	IE	
<i>Mañana de domingo</i>	Tito's Films	Antonio Giménez Rico	1966	IE	
<i>Hamelin</i>	Jaime Prades PC	Luis María Delgado	1969	IE	
<i>Rumbo a Belén</i>	Arcadia Films	José Ochoa Jorba	1967	IE	
<i>Al ponerse el sol</i>	B. Perojo y Star Films	Mario Camus	1967	IE	
<i>Lío en el laboratorio</i>	Producciones PM	Ramón Torrado	1967	IE	
<i>Cada vez que...</i>	Films Contacto	Carlos Durán Tejido	1968	IE	
<i>El aprendiz de clown</i>	Cire PC	Manuel Esteba Gallego	1967	IE	
<i>Los invasores del espacio</i>	Acra Films	Guillermo Ziener	1967	IE	
<i>Los chicos con las chicas</i>	Estudios Moro SA	Javier Aguirre	1967	IE	
<i>Aventuras en las islas cies</i>	Halcón PC	Luis M. Delgado	1972	IE	
<i>Pippermint Frappe</i>	Elías Querejeta PC	Carlos Saura	1967	IE	
<i>Amor a la española</i>	Ágata Films SA	Fernando Merino	1967	IE	
<i>Ditirambo</i>	Hersua Interfilms	Gonzalo Suárez	1969	IE	
<i>Los amores difíciles</i>	Coop. Jaizquibel	Raúl Peña	1967	IE	
<i>Biotaxia</i>	Hele Films	José María Nunes	1968	IE	
<i>Proceso de Gibraltar</i>	Copercines	Eduardo Manzanos	1968	IE	Premio especial
<i>El amor brujo</i>	Rovira Beleta	Francisco Rovira Beleta	1967	IE	1º
<i>Encrucijada para una monja</i>	Izaro Films	Julio Buchs	1967	IE	1º
<i>Los chicos del Preu</i>	CB Films y Pedro Masó	Pedro Lazaga	1967		2º
<i>Crónica de nueve meses</i>	Pefsa films	Mariano Ozores	1967		3º
<i>Oscuros sueños de agosto</i>	Cesáreo González SA	Miguel Picazo	1968	IE	
<i>Si volvemos a vernos</i>	Elías Querejeta PC	Francisco Regueiro	1968	IE	
<i>Cruzada en la mar</i>	Documento Films	Isidoro Martínez Ferry	1968	IE	

<i>Elisabeth</i>	Urania Films	Alejandro Martí Gelabert	1968	IE	
<i>Hola... Señor Dios</i>	Urania Films	Manuel Esteba Gallego	1970	IE	
<i>Volver a vivir</i>	Producciones DIA	Mario Camus	1968	IE	
<i>Tinto con amor</i>	Montefilm	Francisco Montolio	1968	IE	
<i>Camino de la verdad</i>	Pefsa films	Agustín Navarro	1968	IE	
<i>Días de viejo color</i>	Mota F. y Nova Films	Pedro Olea	1968	IE	
<i>La boutique</i>	Cesáreo González SA	Luis García Berlanga	1968	IE	
<i>Stress es tres, tres</i>	Elías Querejeta PC	Carlos Saura	1968	IE	
<i>Después del diluvio</i>	Filmscontacto	Jacinto Esteva	1968	IE	
<i>No le busques tres pies...</i>	Filmayer y Pedro Masó	Pedro Lazaga	1968	IE	
<i>La piel quemada</i>	Teide PC	José María Forn	1968	IE	
<i>Las salvajes en el puente san Gil</i>	Montornes Films	Antonio Ribas	1967	IE	
<i>Ama Lur (Tierra Madre)</i>	Frontera Films Irún	Néstor Basterrechea y Fernando María Lerruquet	1968	IE	
<i>Cervantes</i>	Prisma SA	Vincent Sherman	1967	IE	
<i>Nocturno 29</i>	Films 59	Pere Portabella	1968	IE	
<i>España, otra vez</i>	Pandora	Jaime Camino	1968	IE	Premio especial
<i>Las Vegas, 500 millones</i>	Isasi PC	Antonio Isasi- Isasmendi	1968		1º
<i>No somos de piedra</i>	Kalender y Eco Films	Manuel Summers	1968	IE	2º
<i>¡Cómo sois las mujeres!</i>	Filmayer y Pedro Masó	Pedro Lazaga	1968	IE	3º
<i>Tú perdonas; yo no</i>	Pefsa films	Giuseppe Colizzi	1968		4º
<i>Simón Bolívar</i>	Pefsa	Alessandro Blasetti	1968		Premio especial
<i>La Celestina</i>	Aro Films y Hesperia Films	César Fernández Ardavín	1969		1º
<i>Golpe de mano (Explosión)</i>	José Antonio de la Loma	Promofilm SA	1970		2º
<i>Jutrenka</i>	Estela Films y Tibidabo	Jaime Camino	1969		3º
<i>La residencia</i>	Anabel Films	Narciso Ibañez Serrador	1969		4º
<i>Goya, historia de una soledad</i>	Surco Fims	Nino Quevedo	1971		Premio especial

<i>La orilla</i>	Luis Lucia	Picasa - Perojo	1971		Premio especial
<i>Tristana</i>	Época, Talía y Selenia	Luis Buñuel	1970		1º
<i>La larga agonía de los peces fuera del agua</i>	Estela Films	Francisco Rovira Beleta	1970		2º
<i>Hembra</i>	Aro Films y B. Perojo	César Fernández Ardavín	1970		3º
<i>Chicas de club</i>	X Films	Jorge Grau	1970		4º
<i>El bosque del lobo</i>	Amboto PC	Pedro Olea	1970		4º
<i>Adiós, cigüeña, adiós</i>	Impala y Kalender Films	Manuel Summers	1971		*
<i>Cao-Xa</i>	Sella Films	Pedro Mario Herrero	1973		*
<i>Nada menos que todo un hombre</i>	Coral PC	Rafael Gil	1971		1º
<i>Españolas en París</i>	Ágata Films SA	Roberto Bodegas	1971		
<i>Varietés</i>	Copercines y Floralva	Juan Antonio Bardem	1971		
<i>Marta</i>	Atlántida y Cinemar	José Antonio Nieves Conde	1971		
<i>Furtivos</i>	Coral PC	Rafael Gil	1972		
<i>Un verano para matar</i>	Isasi PC, 16-35 y Tritone	Antonio Isasi-Isasmendi	1972		
<i>La curiosa</i>	Aspa PC	Vicente Escrivá	1973		
<i>Experiencia prematrimonial</i>	Pedro Masó e Impala	Pedro Masó	1972		
<i>La redada</i>	CB Films y Zodiaco	José Antonio de la Loma	1973		
<i>El último viaje</i>	CB Films y Zodiaco	José Antonio de la Loma	1973		
<i>Proceso a Jesús</i>	Aldebarán Films	José Luis Sáenz de Heredia	1974		
<i>Autopsia</i>	Zurbano Films	Juan Logar	1973		
<i>Lo verde empieza en los Pirineos</i>	Filmayer y Aspa Films	Vicente Escrivá	1973		
<i>Aborto criminal</i>	IFI España	Ignacio F. Iquino	1973	IE	5º
<i>El niño es nuestro</i>	Impala y Kalender Films	Manuel Summers	1973		
<i>El amor del capitán Brando</i>	Incine SA	Jaime de Armiñán	1974		1º
<i>Los nuevos españoles</i>	Ágata Films SA	Roberto Bodegas	1974		
<i>Furtivos</i>	Imán Cine y TV	José Luis Borau	1975		
<i>Los pájaros de Baden-Baden</i>	Impala SA	Mario Camus	1975		
<i>Retrato de familia</i>	Sabre Films	Antonio Giménez Rico	1976		1º
<i>El segundo poder</i>	CB Films y Orfeo	José María Forqué	1976		

## Índice de Películas comentadas

¡A mí la legión! (Juan de Orduña, 1942)

¡Cómo sois las mujeres! (Pedro Lazaga, 1968)

¡España ,una, grande y libre! (L.U.C.E., 1939)

¡Harka! (Carlos Arévalo, 1941)

¡Presente! (DNC, 1939)

¡Viva los hombres libres! (Edgar Neville, 1939)

¿Dónde vas Alfonso XII? (Luis César Amadori, 1958)

¿Por qué morir en Madrid? (Eduardo Manzanos)

¿Qué hacemos con los hijos? (Pedro Lazaga, 1967)

¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú (Stanley Kubrick, 1964)

091, policía al habla (José María Forqué, 1960)

13-13, El (Luis Lucia, 1943)

abanderado, El (Eusebio Fernández Ardavín, 1943)

Abortar en Londres (Gil Carretero, 1977)

Aborto criminal (Ignacio F. Iquino, 1973)

Abuelo Made in Spain (Pedro Lazaga, 1969)

acorazado Potemkin, El (Sergei Einsestein, 1925)

aguas bajan negras, Las (Sáenz de Heredia, 1948)

Agustina de Aragón (Florián Rey, 1929)

Alba de América (Juan de Orduña, 1951)

aldea maldita, La (FLorián Rey, 1930)

aldea maldita, La (Florián Rey, 1942)

Alerta en el cielo (Luis César Amadori, 1961)

Alhucemas (José López Rubio, 1947)

Amor a la española (Fernando Merino, 1967)

ángel pasó por Brooklyn, Un (Ladislao Vajda, 1957)

Arriba Spagna. Scene della Guerra Civile in Spagna (L.U.C.E., 1936),

ases buscan la paz, Los (Ruiz Castillo, 1955)

Assedio di Barcelona (L.U.C.E., 1939)

atracadores, Los (Francisco Rovira-Beleta, 1962)

Audiencia Abierta (Miguel Ángel Sacaluga, 2014-2015)

Aunque la hormona se vista de seda (Vicente Escrivá, 1971)

Aurora de esperanza (Antonio Sau Olite, 1937)

Balarrasa (José Antonio Nieves Conde, 1950)

Bambú (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)

Battaglia dell'Ebro (L.U.C.E., 1938)

Bernadette de Lourdes (Robert Darène, 1960)

beso de Judas, El (Rafael Gil, 1954)

Bienvenido Mr. Marshall (Luis García Berlanga, 1953)

Bilbao para España (Fernando Delgado, 1937)

birth of a nation, The (D. W. Griffith, 1915)

Boda en el infierno (Antonio Román, 1942)

Bombas para la paz (Antonio Román, 1959)

Botón de ancla (Ramón Torrado, 1948)

Brigadas Navarras (Miguel Pereyra, 1936)

caballeros del Botón de ancla, Los (Ramón Torrado, 1974)

Camicia Nera (Giovacchino Forzano, 1933)

caminho de Madrid, A (Anibal Contriras, 1936)

camino de la paz, El (Rafael G. Garzón, 1959)

camino de la paz, El (Rafael G. Garzón, 1959)

Camões (Leitão de Barros 1946)

canción de Aixa, La (Florián Rey, 1938)

Canción de juventud (Luis Lucia, 1962)

Canciones para después de una guerra (Basilio Martín Patino, 1976)

canto del gallo, El (Rafael Gil, 1955)

Cañas y Barro (Juan de Orduña, 1954)

Carmen la de Triana (Florián Rey, 1938)

Carne de fieras (Armand Guerra, 1936)

casa de la lluvia, La (Antonio Román, 1943)

casa de Troya, La (Manuel Noriega, 1924)

Caudillo (Basilio Martín Patino, 1977)

Celestina, La (César Fernández Ardavín, 1969)

Cerca de la Ciudad (Luis Lucia, 1952)

Cerca de la ciudad (Luis Lucia, 1952)

Cerca del cielo (Domingo Viladomat, 1951)

cesta, La (Rafael J. Salvia, 1965)

Chaimite (Brum do Canto, 1953)

chavala, La (Florián Rey, 1924)

chicas de la Cruz Roja, Las (Rafael J. Salvia, 1958)

chicos con las chicas, Los (Javier Aguirre, 1967)

chicos de la escuela, Los (Florián Rey)

chicos del Preu, Los (Pedro Lazaga, 1967)

chicos, Los (Marco Ferreri, 1959)

Chronicle History of King Henry the Fifth with His Battell Fought at Agincourt in France, The [Henry V] (Laurence Olivier, 1944)

Cielo Spagnolo (L.U.C.E., 1938)

ciento trece, El (Raphael J. Sevilla y Ernesto Vilches, 1935)

ciudad no es para mí, La (Pedro Lazaga, 1966)

Ciudad Universitaria, La (Edgar Neville, 1938)

clavo, El (Rafael Gil, 1944)

Clockwork Orange, The (Stanley Kubrick, 1971)

cochecito, El (Marco Ferreri, 1960)

Con las brigadas Navarras (Miguel Pereyra, 1936)

Congreso en Sevilla (Antonio Román, 1955)

corrida, La (Pedro Lazaga, 1965)

Cría Cuervos (Carlos Saura, 1975)

Cristo (Margarita Alexandre y Rafael María Torrecilla, 1953)

Cristo negro (Ramón Torrado, 1962)

Crónica de nueve meses (Mariano Ozores, 1967)

crucero Baleares, El (Enrique del Campo, 1940)

cruz en el infierno, Una (José María Elorrieta, 1954)

cruz en el infierno, Una (José María Elorrieta, 1955)

Cruzada en la mar (Isidoro Martínez Ferry, 1968)

cuatro Robinsones, Los (Eduardo García Maroto, 1939)

cura de la aldea, El (Florián Rey, 1926)

curiosa, La (Vicente Escrivá, 1972)

Currito de la Cruz (Fernando Delgado, 1936)

Currito de la cruz (Luis Lucia, 1949)

De mujer a mujer (Luis Lucia, 1950)

De profesión, sus labores (Javier Aguirre, 1970)

derechos de la mujer, los (José Luis Sáenz de Heredia, 1963)

descarriada, La (Mariano Ozores, 1973)

Desencanto, El (Jaime Chávarri, 1976)

Después de... (Cecilia Bartolomé, 1982)

destino se disculpa, El (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)

Devil and Daniel Webster, The (William Dieterle, 1941)

diablos rojos, Los (José Luis Vioria, 1966)

Diálogos de la Paz (José María Font Espina y Jorge Feliú, 1964)

Dieciocho de julio (Manuel Augusto García Viñolas, 1938)

Dodge City (Michael Curtiz)

Don Juan (José Luis Sáenz de Heredia, 1950)

Don Lucio y el hermano Pío (José Antonio Nieves Conde, 1960)

Don Quijote de la Mancha (Rafael Gil, 1947)

Dos caminos (Arturo Ruiz Castillo, 1954)

Dos caminos (Arturo Ruiz Castillo, 1954)

Dos chicas de revista (Mariano Ozores, 1972)

Dos de Mayo, El (José Buchs, 1927)

drama nuevo, Un (Juan de Orduña, 1946)

Due Volti della Spagna (L.U.C.E., 1936),

Dulcinea (Vicente Escrivá, 1963)

Edison, the Man (Clarence Brown, 1940)

Eloisa está debajo de un almendro (Rafael Gil, 1943)

En un rincón de España (Jerónimo Mihura, 1949)

Enamorada (Emilio Fernández, 1946)



Encrucijada para una monja (Julio Buchs, 1967)

encrucijada, La (Alfonso Balcázar, 1960)

Entierro del general Mola (Alfredo Fraile, 1937)

entierro del general Sanjurjo, El (Jose Nunes das Neves, 1936)

Esa pareja feliz (J. A. Bardem y L. García Berlanga, 1953)

Escándalo, El (José Luis Sáenz de Heredia, 1943)

Escuadrilla (Antonio Román, 1941)

Esencia de Verbena (Ernesto Giménez Caballero, 1930)

España heroica (Joaquín Reug, 1938)

España, 1936 (Jean-Paul Dreyfus, 1937)

España, otra vez (Jaime Camino, 1969)

Españolas en París (Roberto Bodegas, 1970)

espíritu de la Colmena, El (Víctor Erice, 1973)

espíritu de una raza, El (José Luis Sáenz de Heredia, 1950)

Esta voz es una mina (Luis Lucia, 1956)

Eugenia de Montijo (José López Rubio, 1944)

Experiencia prematrimonial (Pedro Masó, 1972)

familia y uno más, La (Pedro Lazaga, 1965)

Fantasía 3 (Eloy de la Iglesia, 1966)

fantasma y Doña Juanita, El (Rafael Gil, 1945)

Fátima, terra de fé (Jorge Brum do Canto, 1943)

fe, La (Rafael Gil, 1947)

Feitiço do Imperio (António Lopez Ribeiro, 1940)

fidanzati della morte, I (L.U.C.E., 1938)

fiel infantería, La (Pedro Lazaga, 1960)

Forja de almas (Eusebio Fernández Ardavín, 1943)

four feathers, The (Zoltan Korda)

Franco, ese hombre (José Luis Sáenz de Heredia, 1964)

Frente de Madrid (Edgar Neville, 1939)

frente de Madrid, El (Edgar Neville, 1939)

frente infinito, El (Pedro Lazaga, 1959)

Fuenteovejuna (Antonio Román, 1947)

Furtivos (Pedro Olea, 1975)

Garbancito de la Mancha (José María y Arturo Moreno, 1945)

genio alegre, El (Fernando Delgado, 1939)

Gigantes y cabezudos (Florián Rey, 1925)

gitana en Jalisco, Una (Díaz Morales, 1946)

gitana en México, Una (José Díaz Morales, 1945)

golfos, Los (Carlos Saura, 1960)

Gone with the wind (Victor Fleming, 1939)

Goya que vuelve (Modesto Alonso, 1929)

graduada, La (Mariano Ozores , 1971)

gran familia, La (Fernando Palacios, 1962)

Greed (Erich von Stroheim, 1923)

Guardiamarinas, Los (Lazaga, 1967)

guerra de Dios, La (Rafael Gil, 1953)

guerrillero, El (José Buchs, 1930)

Gunga Din (George Stevens, 1939)

Hacia una nueva España (Fernando Delgado, 1936)

Hasta que el matrimonio nos separe (Pedro Lazaga, 1977)

hermana San Sulpicio, La (Florián Rey, 1934)

hermana San Sulpicio, La (Florián Rey, 1927)

Héroes del 95 (Raúl Alfonso, 1947).

Héroes del aire (Ramón Torrado, 1957)

Héroes del aire (Ramón Torrado, 1958)

héroes del sitio de Zaragoza, Los (Segundo Chomón, 1909)

hijos de la noche, Los (Benito Perojo, 1939)

Historias de la Radio (Sáenz de Heredia, 1955)

Historias de la televisión (José Luis Sáenz de Heredia, 1965)

hombre de la cámara, El (Dziga Vertov, 1929)

Huella de luz (Rafael Gil, 1943)

Inés de Castro (José Leitão de Barros, 1944)

Inga (Joseoh W. Sango, 1968)

inquilino, El (José Antonio Nieves Conde, 1957)

Intriga (Antonio Román, 1942)

It's a Wonderful Life, (Frank Capra, )

Joan of Arc, Victor Fleming, 1948

Judas, El (Ignacio F. Iquino, 1952)

judío Suss, El (Veit Harlan, 1940)

Juventudes de España (Edgar Neville, 1938)

Kim (Victor Saville, 1950)

L'espoir/Sierra de Teruel (André Malraux, 1939)

Lazarillo de Tormes, El (César Fernández Ardavín, 1959)

Lazarillo de Tormes, El (Florián Rey

leona de Castilla, La (1951)

Liberazione di Bilbao (L.U.C.E., 1937)

Liberazione di Gijón (L.U.C.E., 1937)

Liberazione di Malaga (L.U.C.E., 1937),

Light that Failed, The (Edward Jose, 1916. Geroge Melford, 1923. William A. Wellman, 1939)

Lío en el laboratorio (Ramón Torrado, 1967)

llegada de la patria, La (Manuel Augusto García Viñolas, 1939)

Locura de amor (1948)

Lola la de Triana (1936)

Lola la piconera (Luis Lucia, 1951)

Lola Montes (Antonio Román, 1944)

Lola se va a los puertos, La (Juan de Orduña, 1947)

magos de los sueños, El (Francisco Macián, 1966)

Marcelino, pan y vino (Ladislao Vajda, 1954)

Marcha o muere (Frank Wisbar, 1962)

marido a precio fijo, Un (Gonzalo Delgrás, 1942)

Masseuse Perver (Clinic Exclusive, Don Chaffey, 1972)

Megatón Ye Ye (Jesús Yagüe, 1965)

Melodía de Arrabal (Louis Garnier, 1932)

Mi mujer es muy decente, dentro de lo que cabe (Antonio Drove, 1975)

Mi querida señorita (Jaime de Armiñán, 1972)

mies es mucha, La (José Luis Sáenz de Heredia, 1948)

Milagro a los cobardes (Manuel Mur Oti, 1962)

Misión Blanca (Juan de Orduña, 1946)

Misión en Marruecos (Carlos Arévalo, 1959)

Mogambo (John Ford, 1953)

monja y un don Juan, Una (Mariano Ozores, 1973)

Morena Clara (Florián Rey, 1936)

Morir en España (Mariano Ozores)

Mourir à Madrid (Frédéric Rossif, 1963)

muerte de un ciclista, La (Juan Antonio Bardem)

mujer es cosa de hombres, La (Jesús Yagüe, 1976)

mundo sigue, El (Fernando Fernán Gómez, 1963)

mundo sigue, El (Fernando Fernán Gómez, 1965)

Murió hace quince años (Rafael Gil, 1954)

No desearás a la mujer de tu prójimo (Pedro Lazaga, 1968)

No desearás al vecino del quinto (Ramón Fernández Álvarez, 1970)

No pasarán (L.U.C.E., 1939)

Nobleza Baturra (Florián Rey, 1935)

Noche de sangre (Ricardo Baños y Alberto Marro, 1911)

Noche de verano (Jorge Grau, 1963)

Novios 68 (Pedro Lazaga, 1967)

Nuevo en esta plaza (Pedro Lazaga, 1966)

nuevos españoles, Los (Roberto Bodegas, 1974)

ojos perdidos, Los (Rafael García Serrano, 1967)

ojos perdidos, Los (Rafael García Serrano, 1967)

Olimpia (Leni Riefenstahl, 1937)

Operación Plus Ultra (Pedro Lazaga, 1966)

organizzazioni falangiste a Palma di Maiorca, Le (L.U.C.E., 1936),

orilla, La (Luis Lucia, 1970)

otro árbol de Guernica, El (Pedro Lazaga, 1969)

Oviedo y Asturias (DNC, 1937)	revoltosa, La (Florián Rey, 192
padre Pitillo, El (Juan de Orduña, 1955)	revolução de Maio, A (António Lopes Ribeiro, 1937)
paso al frente, Un (Ramón Torrado, 1960)	Rocío de la Mancha (Luis Lucia, 1963)
paso al frente, Un (Ramón Torrado, 1960)	Rojo y Negro (Carlos Arévalo, 1942)
patrulla, La (Pedro Lazaga, 1954)	Rostro al mar (Carlos Serrano de Osma, 1951)
paz empieza nunca, La (León Klimovsky, 1960)	rueda de la vida, La (Eusebio Fernández Ardavín, 1942)
Pequeñeces (Juan de Orduña, 1950)	Santa Rogelia (Edgar Neville, 1939)
Persecución en Madrid (Enrique Gómez, 1952)	Santander para España (Fernando Delgado, 1937)
Piedra de toque (Julio Buchs, 1963)	santuario no se rinde, El (Arturo Ruiz Castillo, 1949)
Pierna creciente, falda menguante (Javier Aguirre, 1970)	santuario no se rinde, El (Arturo Ruiz Castillo, 1949)
Pierna creciente, falda menguante (Javier Aguirre, 1970),	señora de Fátima, La (Rafael Gil, 1951)
Plácido (Luis García Berlanga, 1961)	Serenata Española (Orduña, 1947)
Porque te vi llorar (Juan de Orduña, 1941)	Sin novedad en el Alcázar (Augusto Genina, 1940)
Posición avanzada (Pedro Lazaga, 1965)	snows of Kilimanharo, The (Herny King, 1952)
Posición avanzada (Pedro Lazaga, 1966)	Soltera y madre en la vida (Javier Aguirre, 1969)
prima Angélica, La (Carlos Saura, 1973)	song of Bernardette, The (Henry King, 1943)
princesa de Éboli, La/That Lady (Terence Young, 1955)	Sor Intrépida (Rafael Gil, 1952)
Proceso a Gibraltar (Eduardo Manzanos, 1967)	su Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública (Pere Portabella, 1976)
rayo desintegrador, El (Pascual Cervera, 1966)	Sunset Boulevard (Billy Wilder, 1950)
Raza (José Luis Sáenz de Heredia, 1942)	Surcos (José Antonio Nieves Conde, 1951)
red Danube, The (George Sidney, 1949)	
Reina Santa (Rafael Gil, 1947)	

Tarde de Toros (Ladislao Vajda, 1956)

Tarzan finds a son (Richard Thorpe)

taxi de los conflictos, El (José Luis Sáenz de Heredia y Mariano Ozores)

Teresa de Jesús (Juan de Orduña, 1961)

Tierra de todos (Isasi-Isasmendi, 1961)

Tintín et les oranges bleues (Philippe Condroller, 1964)

Tocata y fuga de Lolita (Antonio Drove, 1974)

Todos somos necesarios (José Antonio Nieves Conde, 1956)

toma de Bilbao, La (Miguel Pereyra, 1937)

tonta del bote, La (Gonzalo Delgrás, 1939)

tonta del bote, La (Juan de Orduña, 1970)

Torrente (Santiago Segura, 1998)

Torrepartida (Pedro Lazaga, 1956)

Transición, La (Victoria Prego, 1995)

trinca del aire, La (Ramón Torrado, 1950)

Triunfo de la Voluntad (Leni Riefenstahl, 1935)

turismo es un gran invento, El (Pedro Lazaga, 1968)

últimas banderas, Las (Luis Marquina, 1954)

últimos de Filipinas, Los (Antonio Román, 1945)

valle de los caídos, El (José Ochoa, 1959)

verbena de la Paloma, La (Benito Perojo, 1935)

verde empieza en los Pirineos, Lo (Vicente Escrivá, 1973)

Via crucis del Señor en las tierras de España (José Luis Sáenz de Heredia en 1940)

Victoria de la Fe, La (Leni Riefenstahl, 1933)

Vida conyugal sana (Roberto Bodegas, 1974)

vie d'Adèle, La (Abdellatif Kechiche, 2013)

Viridiana (Luis Buñuel, 1961)

Viudas, Las (Julio Coll, José María Forqué y Pedro Lazaga, 1966)

Volontari (L.U.C.E., 1938)

Ya llega el cortejo (Carlos Arévalo, 1939)

Zampo y yo (Luis Lucia, 1966)

Zorrita Martínez (Vicente Escrivá, 1975)

# Fuentes y bibliografía

## 1. Archivos consultados

Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares (Madrid).

Biblioteca del Museo Nacional Reina Sofía (Madrid).

Biblioteca Nacional de Cataluña, Barcelona.

Biblioteca Nacional de España, Madrid.

Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC), Nanterre (Île de France).

Bibliothèque Nationale de France, Paris.

Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

CRAI, Pabellón de la República, UAB, Barcelona.

FilMOTECA de Cataluña, Barcelona.

FilMOTECA Española, Madrid.

## 2. Bibliografía general

ALSINA CALVÉS, José (2012): "La última etapa de Ramiro de Maeztu: Acción española y la conspiración antirrepublicana", *La razón histórica*, nº 17, pp. 26-56 [URL: <http://www.revistalarazonhistorica.com/17-3/>] (último acceso 25-IX-2015).

ALTED, Alicia (1995): "Education and Political Control", en Jo LABANYI y Helen GRAHAM (eds.), *Spanish Cultural Studies. An introduction*. Oxford University Press. Nueva York, pp. 196-201.

- (2000): "Notas para la configuración y el análisis de la política cultural del franquismo en sus comienzos: la labor del Ministerio de Educación Nacional durante la guerra", en Josep FONTANA (ed.), *España bajo el franquismo*. Crítica, Barcelona, pp. 215-229.

ALTHUSSER, Louis (1976): "Idéologie et appareils idéologiques de l'État (notes pour une recherche)", en *Positions*. Les Éditions sociales, París, pp. 67-125.

ÁLVAREZ, Jesús Timoteo (1989): "La información en la era de Franco", en Jesús Timoteo ÁLVAREZ *et alii*, *Historia de los medios de comunicación en España: periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Ariel, Barcelona, pp. 221-230.

- ÁLVAREZ JUNCO, José (2009) [2001]: *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Taurus, Madrid.
- ANÓNIMO (1968): *Desarrollo político. Estado, Movimiento y Sociedad*. Ediciones del Movimiento, Madrid.
- ANÓNIMO (1987) [¿1554?]: *El Lazarillo de Tormes*. Austral, Madrid.
- ARAGÜEZ RUBIO, Carlos (2005): "Intelectuales y el cine en el segundo franquismo", *Historia del presente*, nº 5. pp. 121-135.
- ASCUNCE ARRIETA, José Ángel (2014): *Sociología cultural del franquismo (1936-1975)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- BAGET, Josep María (1993): *Historia de la Televisión en España (1956-1975)*. Feed-Back Ediciones, Barcelona.
- BARBEITO DÍEZ, Mercedes (1989): "El Consejo de la Hispanidad", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie V, Hª Contemporánea*, nº 2, pp. 113-137.
- BARRACHINA, Marie-Aline (1998): *Propagande et culture dans l'Espagne franquiste. 1936-1945*. Ellug, Grenoble.
- "La Création du Vice Secrétariat de l'Education Populaire", *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine* [En ligne], nº 3 [URL: <http://ccec.revues.org/2527>] (último acceso 24-IX-2015).
- BARREIRO GORDILLO, Cristina (2003a): *El Carlismo y su red de prensa en la Segunda República*. Actas, Madrid.
- (2003b): "La Editorial Católica en el primer Franquismo", en *V Congreso de Investigadores del Franquismo*. Universidad, Albacete [URL: <http://www.arbil.org/%2876%29cris.htm>] (último acceso 24-IX-2015).
  - (2004): *La prensa Monárquica en la Segunda República. Los diarios madrileños*. Grafite, Bilbao .
- BARTHES, Roland (1970) [1957]: *Mythologies*. Seuil, París.
- BAUDRY, Jean-Louis (1970): "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base", *Cinétique*, nº 7-8. [URL (en inglés : <http://faculty.washington.edu/cbebler/teaching/coursenotes/baudryideol.html>) (último acceso 24-IX-2015).
- BENET, Vicente J. (2008): *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós, Barcelona.

- (2012): *El cine español. Una historia cultural*. Paidós, Barcelona.

BENEYTO PÉREZ, Juan (1939): *El nuevo Estado Español*. Biblioteca Nueva, Madrid-Cádiz.

BENJAMIN, Walter (1998) [1930]: "Teorías del fascismo alemán", en *Iluminaciones IV*. Taurus, Madrid, pp. 47-58.

- (2007a) [1933]: "Experiencia y pobreza", en *Obras, libro II/vol. 1*. Abada, Madrid, pp. 216-237.
- (2007b) [1931]: "Pequeña historia de la fotografía", en *Obras, libro II/vol. 1*. Abada, Madrid, pp. 377-403.
- (2008) [1938]: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (Tercera redacción), en *Obras, libro I/vol. 2*. Abada, Madrid, pp. 49-85.

BERMEJO SÁNCHEZ, Benito (1991): "La Vicesecretaría de Educación Popular (1941-1945): un «ministerio» de la propaganda en manos de Falange", en Julio RODRÍGUEZ PUERTOLAS (coord.), *La República y la Cultura. Paz, Guerra y Exilio*. Akal, Madrid, pp. 115-124.

BERTHIER, Nancy (1994): "El combate del Biutz en *Franco ese hombre*", *Mélanges de la Casa de Velásquez*, tomo 30-3, pp. 285-297.

- (2005): "*Por qué Morir en Madrid* contra *Mourir à Madrid*. Las dos memorias enfrentadas", *Archivos de la Filmoteca*, nº 51, junio, pp. 126-140.

BIZCARRONDO ALBEA, Marta (1996a): "Imágenes para un Salvador. El Noticiario Español, informativo franquista entre 1938 y 1941", en *Imaginaires et symboliques dans l'Espagne du franquisme*. CNRS, París, pp. 229-244.

- (1996b): "Cuando España era un desfile: el Noticiario Español", en Alfonso DEL AMO (ed.), *Catálogo general del cine de la Guerra Civil*. Cátedra, Madrid, pp. 73-90.

BLINKHORN, Martin (1975): *Carlism and crisis in Spain 1931-1939*. Cambridge University Press, Cambridge.

BORDWELL, David (1993): *The cinema of Einsestein*. Harvard University Press, Cambridge, Massachussetts.

BOSCH, Aurora y DEL RINCÓN, Maria Fernanda (1998): "Franco and Hollywood, 1939-56", *New Left Review*, nº 232, pp. 112-127.

BOX, Zira (2009): *España año cero. La construcción simbólica del franquismo*. Alianza, Madrid.

BURGOS PARRA, Isidro (coord.) (2013): *Investigación sobre prostitución y Trata de Mujeres*. APROSERS, Madrid.



- CAMPONESI, Valeri (1993): *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*. Turfan, Madrid.
- CAMPOS, Ricardo y HUERTAS, Rafael (2012): "Medicina mental y Eugenesia: los fundamentos ideológicos de la psiquiatría franquista en la obra de Antonio Vallejo-Nájera", *Historia del presente*, nº 20-2. pp. 11-22.
- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002): "Ramón Torrado, un asalariado del cine bajo el régimen de Franco", en *Actas del IV Congreso de la AEHC*, \*\*\*\*, pp. 289-298
- y CERDÁN, Josetxo (2005): *Suevia Films, Cesáreo González. Treinta años de cine español*. Xunta de Galicia, A Coruña.
- CAYUELA SÁNCHEZ, Salvador (2009): "El nacimiento de la biopolítica franquista. La invención del «homo patiens»", *ISEGORÍA. Revista de Filosofía Moral y Política*, nº 40, enero-junio, pp. 273-288.
- (2010): *La biopolítica en la España franquista*. Tesis Doctoral. Universidad de Murcia. Murcia.
- CENARRO, Ángela (1998): "Muerte y subordinación en la España franquista: El imperio de la violencia como base del Nuevo Estado", *Historia Social*, nº 30, pp. 5-22.
- CHAPUT, Marie-Claude (Ed): (2007): *Regards/11: Fronts populaires: Espagne, France, Chili*. Université Paris X. Nanterre.
- y JURADO, Javier (2016): "El crimen de Cuenca y Rocío o los límites de la libertad" , *Área Abierta*, vol. 15, nº 3 (en prensa).
- CHUECA, Ricardo L. (2000): "FET y de las JONS: la paradójica victoria de un fascismo fracasado", en Josep FONTANA (ed.), *España bajo el franquismo*. Crítica, Barcelona, pp. 60-77.
- CLEMENTE, Josep Carles (1994): *El Carlismo en la España de Franco*. Fundamentos, Madrid.
- COCKCROFT, Eva (1974): "Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War", *Artforum*, vol 15, nº 10, pp. 39-41.
- COMPANY, Juan Miguel (1990): "La cruzada del Brigadier. A propósito de Carmen la de Triana", *Archivos de la filmoteca*, nº 7, pp. 14-19.
- CONDE, Francisco Javier (1942a): *Introducción al derecho político actual*. Escorial, Madrid.
- (1942b): *Contribución a la doctrina del Caudillaje*. Vicesecretaría de Educación Popular, Madrid.
  - (1944): *Teoría y sistema de las formas políticas*. Instituto de Estudios Políticos, Madrid.

- (1945): *Representación política y régimen español*. Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, Madrid.
- CORREA BALLESTER, Jorge y BLASCO GIL, Yolanda (2005): "Francisco Javier Conde García, una cátedra de derecho político en una España sin Constitución", en *Presente y futuro de la Constitución española de 1978*. Tirant lo Blanch, Barcelona, pp. 67-90.
- COTARELO, Ramón (2003): "Los iconos del poder", *Sistema. Revista de Ciencias Sociales*, nº 177, pp. 39-56.
- COUTEL, Évelyne (2014): *Les enjeux de la réception de Greta Garbo dans l'Espagne de la fin des années 20 et des années 30*. Tesis Doctoral, Paris-Sorbonne.
- D'ALMEIDA, Fabrice (1995): *Images et Propagande. XX<sup>e</sup> Siècle*. Casterman. Florencia.
- DE JUANA, Jesús (2002): "Prensa y propaganda conservadora durante la II República", en Celso ALMUIÑA y Eduardo SOTILLOS (eds.), *Del Periódico a la Sociedad de la Información (I)*. España Nuevo Milenio, Madrid, pp. 277-299.
- DE LAS HERAS PEDROSA, Carlos (2000): *La prensa del movimiento y su gestión publicitaria*. Universidad de Málaga. Málaga.
- DE RIQUER, Borja (2010): *Historia de España, vol. 9. La dictadura de Franco*. Crítica, Barcelona.
- DELTELL, Luis (2011): "Murió hace quince años. Biografía inventada de los niños de Rusia", en Gloria CAMARERO (ed.), *La biografía fílmica: actas del Segundo Congreso Internacional de Historia y Cine*. T&B Editores, Madrid, pp. 430-456.
- DI FEBBO, Giuliana (1991): "El «Monje Guerrero»: identidad de género en los modelos franquistas durante la Guerra Civil", en *Las mujeres y la Guerra Civil española: [ponencias] / III Jornadas de Estudios Monográficos*. Salamanca, octubre 1989, pp. 202-210.
- DÍAZ NOCI, Javier (2007): "La oposición a la II República en la prensa en Euskera", en Antonio CHECA GODOY et alii, *La comunicación durante la Segunda República y la Guerra Civil*. Fragua, Madrid, pp. 166-175.
- DÍEZ PUERTAS, Emeterio (2000): "Por qué combatimos. Organización y tácticas de propaganda en el ejército franquista (1936-1939)", *Historia 16*, nº 290, pp. 30-61.
- (2002): *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*. Laertes, Barcelona.
  - (2008): "La IIª Guerra Mundial y las lista negra de empresas cinematográficas españolas", *Historia 16*, nº 321, pp. 94-123.

- DIRECCIÓN GENERAL DE CINEMATOGRAFÍA Y TEATRO (1967): *La protección del cine español*. Ministerio de Información y Turismo, Madrid.
- DOMÍNGUEZ ARRIBAS, Javier (2006): *L'ennemi judéo-maçonnique dans la propagande franquiste (1936-1945)* Tesis Doctoral. École des Hautes Études en Sciences Sociales, París.
- ELIADE, Mircea (1972) [1957]: *Mythes, rêves et mystères*. Gallimard, París.
- ELWOOD, Sheelagh (1987): "La Unificación", *Historia* 16, nº 132, pp. 11-18.
- EVANS, Peter W. (2004): "Marisol: the Spanish Cinderella", en Antonio LÁZARO-REBOLL y Andrew WILLIS (eds.), *Spanish Popular Cinema*. Manchester University Press, Manchester, pp. 129-141.
- FANÉS, Fèlix (1980): *El Cas Cifesa. Vint anys de cine espanyol (1932-1951)*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.
- (1982): *CIFESA: La antorcha de los éxitos*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia.
- FAULKNER, Sally (2004): *Literary adaptations in Spanish Cinema*. Tamesis, Londres.
- (2010): *A history of Spanish Film. Cinema and Society 1910-2010*. Bloomsbury, Londres.
- FERNÁNDEZ, Joxean (2011): "La memoria cinematográfica franquista de la Guerra Civil en el País Vasco" En *Memorias de la Guerra Civil española*. Congreso internacional, 1, 2 y 3 de abril de 2009, IHEAL, París [URL: <http://amnis.revues.org/1496>] (último acceso 24-IX-2015).
- FERNÁNDEZ DE LA MORA, Gonzalo (1986) [1965]: *El crepúsculo de las ideologías*. Austral, Madrid.
- FONTANA, Josep (ed.) (2000): *España bajo el franquismo*. Crítica, Barcelona.
- FOUCAULT, Michel (1975): *Surveiller et punir*. Gallimard, París .
- (1976): *L'histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. Gallimard, París.
- FREUD, Sigmund (2008) [1930]: *El malestar en la cultura*. Alianza, Madrid.
- GARCÍA CARRIÓN, Marta (2007): *Sin cinematografía no hay nación*. PUV, Valencia.
- (2013): *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. PUV. Valencia
- GARCÍA DELGADO, José Luis (1995): "La economía española durante el Franquismo", *Temas para el debate*, nº 12, noviembre, pp. 27-32 [URL: <http://www.vespito.net/historia/franco/ecofran.html>] (último acceso, 24-IX-2015).

- (2000): "Estancamiento Industrial e intervencionismo económico durante el primer franquismo", en Josep FONTANA (ed.), *España bajo el franquismo*. Crítica, Barcelona, pp. 170-191.

GARCÍA ESCUDERO, José María (1962): *Cine Español*. Rialp, Madrid.

GARÇON, François (1984): *De Blum à Pétain. Cinéma et société française (1936-1944)*. Le Cerf, París.

GEERTZ, Clifford (1996): *Los usos de la diversidad*. Paidós, Barcelona.

- (2006a): "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura", en *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, pp. 19-40.
- (2006b): "La ideología como sistema cultural", en *La interpretación de las culturas*. Gedisa, Barcelona, pp. 171-202.

GENTILE, Emilio (2009): *Il culto del littorio*. Laterza, Bari.

GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto (1935): "El arte y el Estado. VI", *Acción Española*, nº 74, abril, pp. 96-107.

GONZÁLEZ, Fernando (2001): "La sombra del exilio. La figura del exiliado republicano en el cine español de ficción. Los casos de Nueve cartas a Berta, de Basilio Martín Patino y de El otro árbol de Guernica, de Pedro Lazaga", en José María BALCELLS y José Antonio PÉREZ BOWIE (eds.), *El exilio cultural de la Guerra Civil, 1936-1939*. Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 215-229.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (1990): "La prensa falangista y la prensa del Movimiento y del Estado. Consideraciones sobre su origen y su desarrollo", en Manuel TUÑÓN DE LARA (coord.), *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil: II Encuentro de Historia de la Prensa*, vol. 2, Bilbao, UPV, pp. 495-517.

- (2012): "La prensa carlista y falangista durante la Segunda República y la Guerra Civil (1931-1937)", *El argonauta español*, nº 9, enero [URL: <http://argonauta.revues.org/819>] (último acceso 24-IX-2015).
- (2005): *La España de Primo de Rivera. La modernización autoritaria 1923-1930*. Alianza, Madrid.
- (2011): *Contrarrevolucionarios. Radicalización violenta de las derechas durante la Segunda República, 1931-1936*. Alianza, Madrid.
- y LIMÓN NEVADO, Fredes (1988): *La hispanidad como instrumento de combate. Raza e Imperio en la Prensa franquista durante la Guerra Civil española*. CSIC, Madrid.

GONZÁLEZ CUEVAS, Pedro Carlos (2010): "La historia de las derechas a la luz del revisionismo histórico", *Memoria de la civilización*, nº 13, pp. 77-98.

GRANÉS, Carlos (2011): *El puño invisible: arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus, Madrid .

GUBERN, Román (1990): "La decadencia de CIFESA", *Archivos de la Filmoteca*, nº 4, pp. 58-65.

- (1986): *La guerra de España en la pantalla*. Filmoteca Española, Madrid.
- (1996): *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama, Barcelona.
- (2004): *Patologías de la imagen*. Anagrama, Barcelona.
- (2005): *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Anagrama, Barcelona.
- y Domènec FONT (1975): *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*. Euros, Barcelona.

GUBERN, Román; MONTERDE, José Enrique; PÉREZ PERUCHA, Julio; RIMBAU, Esteve y TORREIRO, Casimiro (2009) [1995]: *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid.

GUSTRÁN LOSCOS, Carmina (2008): "Otra visión de la Guerra Civil durante la dictadura franquista: el cine", en *Crisis, dictadura, democracia. I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, pp. 181-189 [URL: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2676340>] (último acceso 24-IX-2015).

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1998) [1797]: "Primer programa de un sistema del Idealismo Alemán", en *Escritos de juventud*. Fondo de Cultura Económica. Mexico, pp. 219-220.

HEINE, Heinrich (1972) [1844]: *Alemania*. UNAM, México.

HEREDERO, Carlos F. (1993): *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Madrid.

- (1996): *La pesadilla roja del general Franco. El discurso anticomunista en el cine español de la dictadura*. Festival Internacional de cine de Donosita, San Sebastián.

HERF, Jeffrey (1981): "Reactionary Modernism", *Theory and Society*, vol. 10, nº 6, pp. 805-832.

HITLER, Adolf (2008) [1925]: *Mein Kampf*. Jaico, Bombai.

HUERTA FLORIANO, Miguel ÁNGEL y PÉREZ MORÁN, Ernesto (2012): *El «Cine de Barrio» tardofranquista*. Biblioteca Nueva, Madrid.

- HUESO MONTÓN, Ángel Luis (1993): "La preocupación por la moralidad cinematográfica: el caso Filmor 1935-1936)", en *Actas del IV Congreso de la AEHC*. Editorial Complutense, Madrid, pp. 215-226.
- IGLESIAS, Francisco (1980): *Historia de una empresa periodística. Prensa Española, editora de "ABC" y "Blanco y Negro"*. Prensa Española, Madrid.
- INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFÍA (1965): *Normas para el Desarrollo de la Cinematografía Nacional*. Ministerio de Información y Turismo, Madrid.
- JURADO, Javier (2008): "The collapse of language as an unifying factor in The Birth of Tragedy", *El Pireo* [URL: <http://pireo.blogspot.com.es/2012/01/collapse-of-language-as-unifying-factor.html>] (último acceso 24-IX-2015).
- KINDER, Marsha (1993): *Blood cinema*. University of California Press, California.
- KRACAUER, Sigfried (1985) [1947]: *De Cagliari a Hitler: historia psicológica del cine alemán*. Paidós, Barcelona.
- LABANYI, Jo (2002): "Historia y mujer en el cine del primer franquismo", *Secuencias. Revista de Historia del cine*, nº 15, pp. 42-59.
- (2004): "Costume, identity and spectator pleasure in historical films in the early Franco period", en Steven MARSH y Parvati NAIR (eds.), *Gender and Spanish cinema*. Berg, Oxford y Nueva York, pp. 33-51.
  - y Helen GRAHAM (1995): *Spanish Cultural Studies. An introduction*. Oxford University Press, Nueva York.
  - y ZUNZUNEGUI, Santos (2009): "Lo popular en el cine español durante el franquismo", *Desacuerdos* nº 5. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cultura popular, pp. 83-114.
- LAPLANTINE, François (2005): *La description ethnographique*. Armand Colin, París.
- LE BON, Gustav (2011) [1895]: *Psychologie des foules*. PUF-Quadrigue, París.
- LEDESMA RAMOS, Ramiro (1968): *¿Fascismo en España? Discurso a las juventudes de España*. Ariel, Barcelona.
- LÉNÁRT, András (2009): "Un hombre de la apertura franquista. José María García Escudero", *Acta Scientiarum Socialum*, vol. XXX, Kapsovár, pp. 37-48.
- LINZ, Juan J. (1974): "Una teoría del régimen autoritario. El caso de España", en Manuel FRAGA IRIBARNE, Juan VELARDE FUENTES y Salustiano DEL CAMPO (eds.), *La España de los años 70, v. III. El Estado y la política. I*. Editorial Moneda y Crédito, Madrid, pp. 1.467-1.531.

- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel (1995): *Arte e ideología en el franquismo.(1936-1951)*. Visor, Madrid.
- LONDON, Jack (1999): "The uncertainty of fascist aesthetics: Political ideology and historical reality, *Reinassance and Modern Studies*, nº 42 (*Fascist Aesthetics*), pp. 49-63.
- MAESTRO, Manuel (2008): "Botón de ancla. Una película de marinos que hizo triplete", *Revista General de la Marina*, nº 254-1, pp. 31-38.
- MAEZTU, Ramiro De (2001) [1934]: *Defensa de la hispanidad*. Rialp, Madrid.
- MARCUSE, Herbert (2003) [1953]: *Eros y civilización*. Ariel, Barcelona.
- MARINETTI, Filippo Tommaso (1909): "Manifeste du futurisme", *Le Figaro*, 20 febrero 1909 [URL: <http://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3603039>] (último acceso 24-IX-2015)
- MARTÍNEZ, Josefina (2010): "La pervivencia de los mitos. La guerra de la Independencia en el cine", *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos, IX, pp. 191-213.
- MARTÍNEZ BRETÓN, Juan Antonio (1995): "El crucero Baleares, un caso atípico de la censura franquista", en Julio PÉREZ PERUCHA (coord.), *De Dalí a Hitchcock. Los caminos en el cine. Actas del V Congreso de la AEHC*. La Coruña, pp. 137-142.
- MARTÍNEZ SÁNCHEZ, Santiago (2011): "No se puede servir a dos señores: Fermín Yzurdiaga, 1937", *Príncipe de Viana*, nº 254 (VII Congreso General de Historia de Navarra), pp. 379-391 .
- MATOS, Helena (2003): *Salazar, a propaganda*. 2 vol. Temas & Debates, Lisboa.
- MIRA, Alberto (2002): *The cinema of Spain and Portugal*. Wallflower, Londres.
- MIRALLES CLIMENT, Josep (2005): "Aspectos de la cultura política del carlismo en el siglo XX", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, tomo 17, pp. 147-174.
- MIRANDA, Laura (2011): *Manuel Parada y la música cinematográfica del franquismo*. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo, Oviedo.
- MONTERDE, José Enrique (2009) [1995]: "El cine de la autarquía (1939-1950)", en Román GUBERN, José Enrique MONTERDE, Julio PÉREZ PERUCHA, Esteve RIMBAU y Casimiro TORREIRO, *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid, pp. 181-238.
- MONTERO, Mercedes (2014): "Los efectos perversos de la publicidad en la televisión franquista (1956-1975)", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol 20, pp. 139-156 [URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/ESMP/article/view/45095>] (último acceso 24-IX-2015).
- MONTERO DÍAZ, Julio (2014): "Programación y programas de televisión en España antes de la desregulación (1956-1990) Introducción al monográfico", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, vol 20, pp. 11-24.

MONTES FERNÁNDEZ, Francisco José (2006): "Historia de la Televisión Española", *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, vol. XXXIX, pp. 637-696 [URL: <http://bddoc.csic.es:8080/detalles.html?id=670708&bd=JURIDOC&tabla=docu>] (último acceso 24-IX-2015).

MULVEY, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, nº 16-3, otoño, pp. 6-18.

MUÑOZ RUIZ, María del Carmen (2003): "Las revistas para mujeres durante el franquismo: difusión de modelos de comportamiento femenino", en Gloria NIELFA CRISTÓBAL (ed.), *Mujeres y hombres en la España franquista. Sociedad, economía, política, cultura*. Editorial Complutense, Madrid, pp. 95-114.

NAREDO, José Manuel (1981): "La incidencia del estraperlo en la economía de las grandes fincas del sur de España", *Agricultura y sociedad*, nº 19, pp. 81-128.

NIETO JIMÉNEZ, Rafael (2014): *Juan de Orduña. 50 años de cine español*. Sangrila, Santander.

NIETZSCHE, Friedrich (2007) [1872]: *El nacimiento de la tragedia*. Alianza, Madrid.

- (2011) [1882]: *La gaya ciencia*. Akal, Madrid.

PANOFSKY, Erwin (1974) [1936]: "Style and medium in the motion pictures", en Jean-Louis BAUDRY, Gerald MAST y Marshall COHEN (eds.), *Film theory and Criticism: Introductory readings*. Oxford University Press, Nueva York, pp. 151-169.

PARDO, Alejandro (2007): "Coproducciones internacionales españolas: ¿estrategia financiera o expresión multicultural?", *Comunicación y sociedad*, vol. XX nº2, pp. 133-173.

PAYNE, Stanley (1985): *Falange: Historia del fascismo español*. Sarpe, Madrid.

- y PALACIOS, Jesús (2014): *(Franco: una biografía personal y política*. Espasa, Barcelona.

PAZ, María Antonia (1990): "La creación de la Agencia EFE: medios técnicos y objetivos", en Manuel TUÑÓN DE LARA (coord.), *Comunicación, cultura y política durante la II República y la Guerra Civil*. UPV, Bilbao, vol. II, pp. 518-530.

PEÑA RODRÍGUEZ, Alberto (2008): "La creación de la imagen del Franquismo en el Portugal Salazarista", en Luis REIS TORGAL y Eloisa PAULO (coords.), *Estados autoritários e totalitários e suas representações*. Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 183-197.

- (2010): "Portugal, España y la historia del Estado Novo: las Relaciones Ibéricas y los medios de comunicación salazaristas en los años treinta", en María Manuela TAVALES RIBEIRO (ed.), *Outros Combates pela História*. Universidade de Coimbra, Coimbra, pp. 437-461.

PEÑALBA SOTORRIO, Mercedes (2011): "La Secretaría General del Movimiento como pilar estructural del primer franquismo (1937-1945)", en Miguel Ángel RUIZ CARNICER (ed.), *Las*



- culturas políticas del fascismo en la España de Franco*, Actas del Congreso celebrado en Zaragoza. 22 a 24 de Noviembre de 2011 [URL: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/79/23penalba.pdf>] (último acceso 24-IX-2015).
- PÉREZ PERUCHA, Julio (ed) (1997): *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Cátedra/Filmoteca española, Madrid.
- PIZARROSO QUINTERO, Alejandro (1989): "Política informativa: Información y Propaganda (1939-1966)", en Jesús Timoteo ÁLVAREZ *et alii*, *Historia de los medios de comunicación en España: periodismo, imagen y publicidad (1900-1990)*. Ariel, Barcelona, pp. 231-249.
- POLANYI, Karl (2003) [1945]: *La Gran Transformación*. Fondo de Cultura Económica, México.
- PORTERO, José Antonio (1978): "La Revista de Estudios Políticos (1941-1945)", en *Fuentes ideológicas de un régimen (España 1939-1945)*. Pórtico, Zaragoza, pp. 27-54.
- POZO ARENAS, Santiago (1984): *La industria del cine en España: legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Universitat de Barcelona, Barcelona.
- PRECIADO, Beatriz (2008): *Testo Yonki*. Espasa, Madrid.
- PRESTON, Paul (1993): *Franco: A biography*. Harper Collins, Glasgow.
- PRIETO BORREGO, Lucía (2006): "La prostitución en Andalucía durante el primer franquismo", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 28, pp. 665-687.
- PRIMO DE RIVERA, José Antonio (1939): *Discursos*. Delegación Nacional de Prensa y Propaganda de FET y de las JONS, Madrid.
- (1962): *Últimos hallazgos de escritos y cartas de José Antonio*. Ediciones del Movimiento, Madrid.
- REIS TORGAL, Luis (s.f.): "Propaganda, ideology and cinema in the Estado Novo of Salazar: The conversion of the unbelievers", *Contemporary Portuguese History on line* [<http://www.cphrc.org/index.php/essays/eswopa/156-propaganda-ideology-and-cinema-in-the-estado-novo-of--salazar-the-conversion-of-the-unbelievers>].
- QUINTANILLA, Luis (1967) *Los rehenes del Alcázar de Toledo*. Ruedo Ibérico, París.
- REPINECZ, Martin (2013): *Southern Europe Unraveled: Migrant Resistance and Rewriting in Spain and Italy*. Tesis doctoral. Duke University. Durham.
- RICHARD, Lionel (1979) [1976]: *Del expresionismo al nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar*. Gustavo Gili, Barcelona.
- RIDRUEJO, Dionisio (1976): *Casi unas memorias*. Planeta, Barcelona.

RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2003): *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*. Universidad de Alicante, Alicante.

- (2008): "El enigma de Carlos Arévalo", en *XIII Congreso de la AEHC*, Castellón, 2008 [<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-enigma-de-carlos-arvalo-0/>] (último acceso 24-IX-2015).

RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael (2006): "La propaganda cinematográfica del bando nacional en la Guerra Civil española", en *Congreso Internacional La Guerra Civil Española 1936-1939*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales., Madrid.

- (2007): "El concepto de tradición y unidad en el cine nacional durante la Guerra Civil española", en Nancy BERTHIER y Jean-Claude SÉGUIN (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España*. Casa de Velázquez, Madrid, pp. 51-60.
- y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2001): *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Cátedra, Madrid.

ROSAS, Fernando (2012): *Salazar e o poder*. Tinta da China, Lisboa .

ROURA, Assumpta (1998): *Mujeres para después de una guerra*. Flor del Viento, Barcelona.

SÁEZ ALBA, A [pseudónimo] (1974): *La ACNP: la otra cosa nostra*. Ruedo Ibérico, París [URL: <http://www.ruedoiberico.org/libros/textos.php?id=54>] (último acceso 24-IX-2015).

SANTAOLALLA, Isabel (2002): "Los últimos de Filipinas / Last stand in the Philippines", en Alberto MIRA (ed.), *The cinema of Spain and Portugal*. Frames, Londres y Nueva York, pp. 51-60.

- (2005): *Los "Otros": etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza.

SCHILLER, Johann Christoph Friedrich (1991) [1795]: "Sobre la educación estética del hombre", en *Escritos sobre estética*. Tecnos, Madrid, pp. 99-129.

SEMPERE SERRANO, Isabel (2006): *La producción cinematográfica en España: Vicente Sempere Pastor (1935-1975)*. Tesis doctoral. Universidad de Santiago. Santiago de Compostela.

SEOANE, María Cruz y SÁINZ, María Dolores (1998) [1996]: *Historia del periodismo en España. 3. El siglo XX: 1898-1936*. Alianza, Madrid.

SERRANO SUÑER, Ramón (1947): *Entre Hendaya y Gibraltar*. Ediciones y Publicaciones Españolas, Madrid.

SERRAT BONASTRE, Francisco (2014): *Salamanca 1936*. Edición de Ángel VIÑAS. Crítica, Barcelona.

SESMA LADRIN, Nicolás (2010): *Antología de la Revista de Estudios Políticos*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid.

- SEVILLANO CALERO, Francisco (1998): *Propaganda y medios de comunicación en el franquismo*. Universidad de Alicante, Alicante.
- (2007): *Rojos. La representación del enemigo en la Guerra Civil*. Alianza, Madrid.
- SHOHAT, Ella y STAM, Robert (2014): *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. Routledge, Nueva York.
- SINOVA, Justino (2006): *La Prensa en la Segunda República Española. Historia de una libertad frustrada*. Debate, Barcelona.
- SOREL, Georges (2005) [1906]: *Reflexiones sobre la violencia*. Alianza, Madrid.
- TORREIRO, Casimiro (2009) [1995]: "¿Una dictadura liberal? (1962-1969)", en Román GUBERN, José Enrique MONTERDE, Julio PÉREZ PERUCHA, Esteve RIMBAU y Casimiro TORREIRO, *Historia del cine español*. Cátedra, Madrid, pp. 295-340
- TRAVERSO, Enzo (2009) [2007]: *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945)*. Publicacions de la Universitat de Valencia. Valencia.
- TUSELL, Javier (2001) [1998]: *Historia de España, vol. 2. La Edad Contemporánea*. Taurus, Madrid.
- (2006) [1992]: *Franco en la Guerra Civil*. Tusquets, Barcelona .
- VALLÉS COPEIRO DEL VILLAR, Antonio (1992): *Historia de la política de fomento del cine español*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel (1971): *Crónica sentimental de España*. Lumen, Barcelona.
- VEGAS LATAPIE, Eugenio (1987): *Los caminos del desengaño. Memorias políticas [II] 1936-1938*. Tebas, Madrid.
- VICENTE HERNANDO, César (2009): "El cine", en Julio RODRÍGUEZ PUERTOLAS (coord.), *La República y la cultura: paz, guerra y exilio*. Itsmo, Madrid, pp. 115-124.
- VIEIRA, Patricia (2013): *Portuguese film 1930-1960. The staging of the New State Regime*. Bloomsbury, Londres.
- VIÑAS, Ángel (1974): *La Alemania nazi y el 18 de julio*. Alianza, Madrid.
- VIRILIO, Paul (1984): *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. Éditions de l'Etoile, París.
- WILLIAMS, Raymond (1990) [1975] *Television. Technology and cultural form*. Routledge, Londres.
- ZANKER, Paul (2005) [1992]: *Augusto y el poder de las imágenes*. Alianza, Madrid.
- ZENOBI, Laura (2011): *La construcción del mito de Franco*. Cátedra, Madrid.

ZWEIG, Stephan (2001) [1945]: *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*. Acantilado, Barcelona.